

Janne Ch. Rygg

Om en lampe

(lyrikk og estetikk)

Eduard Mörikes “Auf eine Lampe” og debatten mellom
Emil Staiger, Martin Heidegger og Leo Spitzer

Hovedoppgave ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
Seksjon for allmenn litteraturvitenskap
Universitetet i Oslo våren 2004

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünnen Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Eduard Mörike, 1846.

Om en lampe

Enn uforstyrret, skjønn lampe, opphengt her
i sirlig lette kjeder smykker du
det nesten glemte lystgemakkets tak.
På marmorskålen din, som selv er hvit
og kantet med en gyldengrønnlig bronsekrans eføy,
der løper barn i glade rekker rundt i ring.
Hvor livlig! leende, og likevel
med ånd av alvor om sin milde form –
Hvem bryr seg vel om kunst av ekte slag?
For det som skjønt er, skinner salig i en selv.

Innhold

Innledning	5
Kapittel 1. “Selig scheint es”	
Staiger om kunsten å fortolke	7
<i>En måte å lese på</i>	7
<i>Lampen lest av Staiger</i>	10
<i>Innvendinger til Staigers tolkning</i>	18
Kapittel 2. “Was aber schön ist”	
Heideggers kritikk av Staiger	20
<i>Staigers svar til Heidegger</i>	23
<i>Heidegger utdyper og utvider sin tolkning</i>	26
<i>Ist ist ist</i>	29
<i>Staigers syntese</i>	36
Kapittel 3. “Wie reizend alles!”	
Spitzers kritikk av Staiger og Heidegger	39
<i>Spitzers tolkning av “scheint”</i>	45
<i>Betrakterens eller kunstverkets jeg</i>	48
<i>Mörikes stil</i>	52
<i>Staigers svar til Spitzer</i>	53
<i>En foreløpig oppsummering</i>	55
Kapittel 4. “Wer achtet sein?”	
Tekstens opprinnelse i intensjon og lesning	56
<i>Det skjønn i leseren</i>	57
<i>Glimt fra resepsjonshistorien</i>	60
<i>Til spørsmålet om intensjon</i>	68
<i>Mörikes beger</i>	70
Kapittel 5. “In ihm selbst”.	
En gjendiktning av Mörikes lampe	72
<i>Tankestreken</i>	73
<i>“O”</i>	76
<i>Stemmer på nesleveien</i>	77
<i>Filosofisk versus poetisk diskurs</i>	80
<i>Kunst versus det skjønn</i>	82
<i>Hva diktet er og gjør</i>	83
<i>Det skjønn versus det sublime</i>	85
Sammendrag	88
Litteratur	89
Vedlegg	93
<i>Om Eduard Mörike</i>	94
<i>Andre oversettelser av “Auf eine Lampe” m.m.</i>	95

Innledning

Continuity in the practice of literary criticism is assured not despite but because of the absence of a text that is independent of interpretation. (Fish 358)

Dette er en gjendiktning av Eduard Mörikes “Auf eine Lampe”, med utgangspunkt i en kritisk lesning av debatten om diktet, vel hundre år etter at det ble skrevet.

Min utlegning er antiteoretisk i den forstand at jeg ikke bevisst forsøker å innpasse Mörikes lampe og innleggene om det i et ordnet teoretisk univers, å omhyggelig tilpasse min lesning og mine slutninger så de blir i samsvar med etablerte begreper, verktøy og metoder innenfor én eller flere teoretiske hovedretninger. Samtidig må jeg erkjenne at disse begrepene, verktøyene, metodene og teoriene ikke kan skjæres ut fra den forståelseshorisonten jeg leser med. Bevisst eller ubevisst beveger jeg meg i spenningsfeltet mellom hermeneutikk, dekonstruksjon og pragmatisme. Likevel vil jeg forsøke å lese teksten på dens egne premisser, som et orakel for dens egne gåter, og la den generere sin *egen* teori. Hvorvidt det er mulig, vil jeg til slutt drøfte med utgangspunkt i min egen og andres lesninger av teksten.

Men hvorfor lese Mörike? Og hvorfor nettopp “Auf eine Lampe”?

For det første fordi denne diktdebatten illustrerer sentrale problemstillinger innen kunstfilosofi, estetikk og dekonstruksjon: Den har som ambisjon å si noe om kunst generelt, men ender istedet opp med å utgjøre sin egen negasjon ved i praksis å virke antitetisk i forhold til sine egne premisser, argumenter og konklusjoner. Selve eksistensen av debatten og motsetningene den rommer, motsier utsagnene i den – tross en av debattantenes (Staigers) iherdige forsøk på å glatte over, desavuere og overse disse spenningene.

For det andre fordi debatten fortsetter. Stadig nye stemmer kommer til. Stadig flere nyanser og spissfindigheter leses inn og ut av diktet. Samtidig beveger alle seg innenfor det samme fortolkningsparadigmet for overgangen mellom de åtte første og de to siste versene i diktet. Dette eksisterte allerede da Staiger holdt sitt første foredrag om fortolkningskunst i Amsterdam og Freiburg høsten 1950, og er blitt stående til nå. Alle forstår “Ein Kunstgebild der echten Art” som en kategorisering av lampen (eller beskrivelsen av den), som en metafor. Det jeg påpeker, er at termen også kan leses som en metonymi, hvorpå lampens status som kunstverk blir tvetydig og nærmest dramatiserer hva som nå kan leses ut av siste vers.

I debatten om Mörikes lampe finner vi en tysk-sveitsisk germanist, et eks-nazimedlem og en jødisk flyktning, vel fem år etter en verdenskrig hvor de tyske makthaverne og deres medløpere systematisk arbeidet for helt å utrydde jødiske folkegrupper og andre brysomme minoriteter. Dette nevnes selvsagt ikke med et ord av de tre debattantene. En lampe som heller *ikke* er nevnt i debatten om hvorvidt Mörikes er et kunstverk eller ikke, er den som i et visst antall ble laget av hud og hår fra mennesker. Den kunne stå som eksempel på hva Kant mener ikke kan forbindes med estetikk. På sitt morbide, tragiske vis vitner *denne* “artefakten” om et sentralt spørsmål innen litterær analyse: I hvilken grad kan vi lese tekst uavhengig historie? Dette er den tredje grunnen til at jeg finner Mörike-debatten interessant.

Hva gjør en tekst til dikt, til kunst? All litteraturteori synes å komme til kort overfor den litterære tekstens egen estetikk. Hva skjønnlitterære kvaliteter består av, vil man aldri kunne ha en uttømmende oversikt over. Det nærmeste vi synes å komme er en indre formening om når de er til stede: noe som til syvende og sist bare kan fornemmes i en selv, kanskje i form av en opplevelse at språket “skinner”, at ord får “aura”, at gamle fraser danner nye bilder med et eget “lys” i seg, i oss som leser. Og kanskje forsøker Mörikes lille dikt å si noe om dette, noe lignende.

Jeg har sist, men ikke minst, valgt å la denne oppgaven handle om “Auf eine Lampe” fordi den er en håndterbar, liten tekst som tilsynelatende har evnen til å motstå alle forsøk på å fortolke innholdet i den. Der debatten kommer til kort, vinner diktet, virker det som. Slik sett vinner det selvsagt også over min nylesning av det, hvor åpen den enn er, og over mitt forsøk på å gjendikte Mörikes lampe til norsk. Men er det virkelig diktet selv som motstår tolkningene av det ved paradoksalt å kunne leses som at det henviser til dem? Eller er det, som Stanley Fish hevder, nettopp fraværet av en tolkningsfri tekst som sikrer kontinuiteten i debatten om den? Kort sagt, har vi en lampe i rommet eller ikke? “Is there a lamp in this room?” Her oppstår et paradoks.

Og nettopp dette – og de ennå vagt uforklarlige og uforutsigbare dybdene i diktet – er det som etter min oppfatning kan gjøre Mörikes lampe til et lite stykke kunst også utifra “postmoderne” kriterier: nærmest mot sin egen vilje, men fortsatt under en viss spennings-skapende tvil, til et “Kunstgebild der echten Art”.

Kapittel 1: “Selig scheint es”

Staiger om kunsten å fortolke

In other words, it is the structure of the reader's experience rather than any structures available on the page that should be the object of description. (Fish 152)

Høsten 1950 holdt litteraturforskeren Emil Staiger foredraget “Die Kunst der Interpretation” i Amsterdam og i Freiburg im Breisgau. Det inkluderte en tolkning av Mörikes “Auf eine Lampe”, som imidlertid ble møtt med innvendinger i begge byer: først muntlig, dernest i brevs form fra filosofen Martin Heidegger. Sistnevnte utga samme år essaysamlingen *Holzwege* med blant annet hans manifest om kunstverkets opprinnelse – “Der Ursprung des Kunstwerkes” – Heideggers første utgivelse etter 2. verdenskrig.¹

Kritikken fra Heidegger utartet til en liten korrespondanse. Denne fikk Staiger snart offentliggjort på nøytral grunn, i det sveitsiske tidsskriftet *Trivium*. Inspirert av duellen mellom Staiger og Heidegger om den korrekte forståelsen av “scheint” i diktet, tok språkanalytikeren Leo Spitzer ordet, i form av to innlegg i bladet. Spitzer lanserte en tredje måte å tolke “scheint” på, i strid med Staigers lett haltende forsøk på å finne en tolkning som rommet både Heideggers og hans egen. Spitzers lange innlegg resulterte bare i et kort, nærmest avvisende svar fra Staiger. Innlegget ble heller ikke funnet verdig til å inngå i Staigers bok om tolkning, *Die Kunst der Interpretation* (1951), som inneholder både foredraget og brevvekslingen med Heidegger. Staiger fikk dermed et foreløpig siste ord om saken. Men i årene som fulgte, fortsatte litteraturvitere (kritikere og teoretikere) innen ulike skoler å komme med nye bidrag til debatten.

En måte å lese på

Meningen med Staigers foredrag var å lansere en ny metode for teksttolkning, som kombinerte tekstimmanent tolkning (nykritikk) med historisk-biografiske virkemidler, i en tid hvor nykritiske, formalistiske og strukturalistiske lesninger avviste behovet for og nytten av

¹ Som følge av sitt medlemskap i nazistpartiet fra 1933 ble Heidegger etter krigen midlertidig fradømt retten til å bli publisert og ilagt undervisningsforbud, til 1950.

kontekstuelle analyser. Staiger innleder derfor foredraget sitt med å referere nykritikernes hovedteser og selvforståelse med en viss ironisk distanse:

nå erklæres det at dikternes ord alene angår forskeren, han trenger angivelig kun å bry seg med hva som blir virkeliggjort i språket. Biografien antas f.eks. å ligge utenfor hans arbeidsfelt. Livet henger ikke sammen med kunsten likevel, slik Goethe trodde og slik andre gjerne ville tro. Under ingen omstendighet skal et dikt la seg kunne utlegge utifra biografiske data.²

Tvertmot, sier Staiger (11): Den hermeneutiske sirkelen kan ikke unngås, vi må i stedet ta hensyn til den. Men for å avverge ytterligere fruktløse diskusjoner om teori, vil Staiger vise hva han mener i praksis. Til dette trengte han et eksempel: Mörikes “Auf eine Lampe”. Det var nylig analysert i Benno von Wieses bok om Mörikes liv og diktning, noe Staiger imidlertid ikke nevner. Grunnen til at han velger nettopp dette diktet, sier han, er pedagogisk – at det etter hans oppfatning er et enkelt, tysk dikt som alle kan forstå:

Alle som kan tysk fatter tekstens ordlyd. Fortolkeren setter seg imidlertid som mål å på vitenskapelig vis utsi noe om diktningen, om dens hemmelighet og skjønnhet, uten å ødelegge den, og endatil forsterke gleden over språklige kunstverks verdi med erkjennelsen.³

Debatten som fulgte, skulle imidlertid vise at teksten slett ikke var så lettfattelig og entydig som Staiger antok. Men dette har hverken svekket eksemplets pedagogiske relevans, eller de ulike fortolkernes forsøk på å kunne si noe om diktekunstens kvaliteter og den estetiske erfaringens gleder. For Staiger velger seg også Mörikes dikt fordi han personlig liker det. Spørsmålet blir da hvorvidt slike subjektive følelser strengt tatt lar seg kombinere med vitenskapsidealet, besvarer han med en henvisning til forsikringene om at det dikteriske alltid overgår fornuften og forblir utenfor enhver kausal forklaring. Følelsenes kriterium blir dermed også et kriterium på vitenskapelighet, påpeker han.⁴ Og i møte med diktet, dets rytme og stil, mens mening oppstår og registreres, kan leserens følelser bli vekket av et glimt av helhet, av diktets totale skjønnhet. Rytme er det som mest kjennetegner stilen til et poetisk verk, mener Staiger:

² “jetzt wird erklärt, den Forscher gehe allein das Wort des Dichters an; er habe sich nur um das zu kümmern, was in der Sprache verwirklicht sei. Die Biographie z. B. liege außerhalb seines Arbeitsbereichs. Das Leben hange mit der Kunst nicht so zusammen, wie Goethe glaubte und andere glauben machen wollte. Auf keinen Fall lasse sich ein Gedicht aus biographischen Daten erklären.” (1951:9)

³ “Wer Deutsch kann, erfährt den Wortlaut des Textes. Der Interpret aber maß sich an, auf wissenschaftliche Weise etwas über die Dichtung auszusagen, was ihr Geheimnis und ihre Schönheit, ohne sie zu zerstören, erschließt, und mit der Erkenntnis zugleich die Lust am Wert des Sprachkunstwerks vertieft.” (1951:11)

⁴ “Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein.” (1951:13)

Føler vårt hjerte seg altså berørt av rytmen til et dikt, om intet øyeblikk gjør anstøt mot våre følelser, hvis det er dunkelt, men erkjennbart forankret i én forstand, sanner vi allerede dets eiendommelige skjønnhet i det hele. Å omforme denne forsantagelse til meddelbar erkjennelse og utlede dens enkeltheter, er fortolkningens oppgave.⁵

For Staiger er altså den innledende estetiske opplevelsen, lesningen av rytme, tidløshet, dunkle fornemmelser, subjekt og helhet, utgangspunktet for tolkning. Når han sier at det er fortolkningens oppgave å omforme denne sanseopplevelsen i språk, kan det forstås på to forskjellige måter: enten at denne tross alt subjektive erfaringen er det som er fortolkningens gjenstand, eller, at denne språkliggjøringen bare kan skje ved hjelp av fortolkning, at den er én av fortolkningens oppgaver. Men det er ikke uten videre gitt at vi faktisk kan erkjenne en følelse eller estetisk opplevelse før vi setter ord på den, eller om fenomenet først oppstår med og i språket. Fortolkningens gjenstand blir i så fall hvordan vi bruker språket til å skape følelser og opplevelser, og ikke den litterære teksten eller kunstobjektet som den estetiske erfaringen tilskrives opprinnelse i.

Forbindelsen mellom objekt, erfaring og språk eksemplifiseres av den amerikanske filosofen John Dewey. I *Art as Experience* fra 1934 sier han at skjønnhet er en term som denoterer en karakteristisk følelse:

I nærværet av et landskap, et dikt eller bilde som tar tak i oss med umiddelbar pregnans, blir vi beveget til å mumle eller utbryte "Hvor vakkert". Utbruddet er en sann hyllest til objektets evne til å vekke beundring som nærmer seg tilbedelse. Det skjønnne er langt fra en analytisk term og tilsvarende også fra et begrep som kan figurere i teori som et middel til forklaring eller klassifisering.⁶

"How beautiful" – eller som det heter i Mörikes dikt: "Wie reizend alles!" Dette utbruddet kan sies å ikke bare beskrive selve lampen og dens virkning på det lyriske jeget, men også hvilken virkning selve diktet har på leseren, på en leser som Staiger. Gjennom å uttrykke leserresponsen, å språkliggjøre den første umiddelbare sanseopplevelsen, blir det teksten som ivaretar fortolkningens oppgave. Teksten blir det vi tolker vår opplevelse av den med.

⁵ "Fühlt sich also unser Herz vom Rhythmus eines Gedichts berührt, stößt unser Gefühl keinen Augenblick an, ist es, wenn auch nur dunkel, so doch vernehmlich in *einem* Sinne bestimmt, so nehmen wir schon im Ganzen seine eigentümliche Schönheit wahr. Diese Wahrnehmung abzuklären zu einer mitteilbaren Erkenntnis und sie im einzelnen nachzuweisen, ist die Aufgabe der Interpretation." (1951:14f)

⁶ "In the presence of a landscape, a poem or a picture that lays hold of us with immediate poignancy, we are moved to murmur or to exclaim 'How beautiful.' The ejaculation is a just tribute to the capacity of the object to arouse admiration that approaches worship. Beauty is at the furthest remove from an analytic term, and hence from a conception that can figure in theory as a means of explanation or classification." (Dewey 129)

For amatøreren er den første intuitive tekstforståelsen og glimtet av helhet og skjønnhet tilstrekkelig, mener Staiger, mens forskeren må vise hvordan alt stemmer overens i helheten eller at helheten stemmer overens med hver detalj. At en slik utlegning er mulig, er det som gir lesning og fortolkning en vitenskapelig begrunnelse, det som begrunner “vår vitenskap”, ifølge Staiger (1951:15): “Daß dieser Nachweis möglich ist, das begründet unsere Wissenschaft.” Da må det etter hans syn også være tillatt å legge frem historiske og filologiske opplysninger som understøtter verkforståelsen og avverger opplagte feillesninger. Såvel tekst som kontekst inngår i fortolkningsprosessen, det samme gjør diktets virkning på leseren. Staiger setter seg helhjertet i rollen som diktets ideelle leser og søker å opptre profesjonelt og metodisk i utlegningen av sin fortolkning av det.

Staiger drøfter imidlertid ikke sin egen forutsetning om at diktet skal utgjøre en helhet som alle diktets deler lar seg innordne i. Hans forståelse av den estetiske, opplevende forståelsen er et premiss for hva den lar ham oppleve, hva han som ideell leser tillater seg å “forstå”. Dermed lukker han for iboende spenninger og rivaliserende tolkningsmuligheter, for gjensidig utelukkende lesninger og kritiske brudd på kontradiksjonsprinsippet. Prøving og feiling, tvil og villfarelser faller utenfor lesningen, og må nærmest sensureres av indre kontrollorganer styrt av helhetsprinsippet, før han rekker å ta stilling til det. Selve muligheten for at samme seriøse fremgangsmåte skulle føre til andre tolkningsresultater enn dem han selv finner, ville da nødvendigvis innebære at det er noe feil med metoden – eller premissene for bruken av den.

Når Staiger overser spenningene, spørsmålene og konfliktene som kan oppstå i det første møtet med en tekst, når det fremmede i teksten skal la seg innpasse med og forstås utifra det kjente i forståelsen, kan dette skyldes at han velger å fortolke dikt som i utgangspunktet er “kjente og kjære”, som allerede har sin vel etablerte plass i hans forståelseshorisont, tekster han nærmest har vokst opp med og blitt formet av. Og verken barnet eller amatøreren skiller mellom ornamentering og kunst. De registrerer ikke en mulig forskjell mellom Mörikes skjønnne lampe og en ekte kunstgjenstand.

Lampen lest av Staiger

Diktet er oppbygd av jambiske trimeter, men uten disyllabiske trykklette stavelser og uten den kumulative effekten av sterke trykk, dette kalles vanligvis for et *senarius*. Betegnelsen stemmer ikke helt, som de færreste metriske termer gjør, innrømmer Staiger, men det er uviktig: Poenget er at det tilhører en klassisk tradisjon.

Allerede her ser vi hvordan de strukturene Staiger synes å finne i teksten, blir konstruert og tilpasset den oppfatningen han allerede har dannet seg om den. For å slutte oss til oppfatningen av at diktet er et *senarius* og dermed også tilhører en klassisk tradisjon, må vi lukke øynene for at diktet inneholder elementer som ikke er i samsvar med et slikt helhetsbilde. Rammen for lesningen er nå satt, diktet skal leses i tråd med klassiske konvensjoner.

Fra rytmen går Staiger videre til enkeltord som Geist, Form, Kunstgebild og reizend – disse minner ham om estetiske skrifter av Goethe og Schiller. Ordet Lustgemach skiller seg ut, det er en barokk og altså noe senere konstruksjon, finner Staiger i Grimms ordbok. Men den biografiske og filologiske analysen forteller ham bare hvorvidt han er på rett spor temporært og spasielt. Objektet for tolkningen er verkets ufeilbarlige individuelle stil. Tolkningens hermeneutiske sirkel fullfører seg selv gjennom tidlig uttrykk for følelse og senere i belegg for at denne følelsen var berettiget:

I tilfelle min følelse (intuisjon eller første innskytelse) skulle være falsk, vil jeg plutselig ikke komme videre. Da vil jeg ikke lenger kunne bringe vers og motiv, satsbygning, bildevalg og rim i samklang ... Er jeg på rett vei, har min intuisjon ikke lurt meg, vil overensstemmelsens lykke følge med hvert skritt jeg tar. Da vil alt føye seg sammen av seg selv. Fra alle sider roper det: Ja!⁷

Dette minner sterkt om Stanley Fish' beskrivelse av hvordan leseren former sin forståelse av en tekst, med et viktig skille: Fish hevder at tolkningsstrategier ikke er noe som igangsettes først etter at teksten er lest, men at de er selve lesningen. Leseren vil derfor alltid finne bekreftelse på sin tolkning i det han leser, der er nemlig ikke annet å lese.⁸ Vi kan ifølge Fish derfor ikke bruke bekreftelsene teksten gir oss som bekreftelse på hva som "egentlig" står i teksten, slik Staiger gjør her. Språk som stiller spørsmål ved sin kunstneriske status og motarbeider sin egen forståelse faller følgelig utenfor et aksiomatisk kunstsyn. Vi kunne kanskje si at Fish representerer en slags ny-hermeneutikk med varhet også overfor de nedbrytende kreftene i lesning og tekstkonstruksjon – i tråd med Odo Marquards begrep om en flertydig hermeneutikk.⁹

⁷ "Gesetzt den Fall, mein Gefühl sei falsch, dann komme ich plötzlich nicht mehr weiter. Ich kann die Verse nicht mit dem Motiv, den Satzbau und die Wahl der Bilder nicht mit dem Reim in Einklang bringen [...] Bin ich auf dem rechten Weg, hat mein Gefühl mich nicht getäuscht, so wird mir bei jedem Schritt, den ich tue, das Glück der Zustimmung zuteil. Dann fügt sich alles von selber zusammen. Von allen Seiten ruft es: Ja!" (1951:19)

⁸ "interpretive strategies are not put into execution after reading; they are the shape of reading [...] they give texts their shape, making them rather than, as is usually assumed, arising from them." (Fish 13) – og "the reader's response is not *to* the meaning; it *is* the meaning [...]" (Fish 3)

⁹ "the literary text [...] can always be read in yet another way and can also always have yet another meaning, because it has no 'meaning in itself', but rather – through delight in the context – is capable of endless interpretation." (Marquard 1989:124)

Målet med lesningen er å finne diktets individualitet, dets individuelle stil, mener Staiger. Men hva er diktets stil, egentlig, og hvordan finner vi den?

Diktets individuelle stil er ikke formen og ikke innholdet, ikke tanken og ikke motivet. Det er heller alt dette i ett, for nettopp derfor, sa vi, beror et verks fullkommenhet på at alt er forent i stilen. Men det ville også være upassende å ville utlede det ene fra noe annet, altså for eksempel formen fra en idé eller en verdensanskuelse, eller stoffet, motivet og ideene fra et formmessig element ... Det ene svinger sammen med det andre, og alt er i fritt spill.¹⁰

Stilen er altså diktets helhet, det som forener form og innhold, motiv og tema. Leserens oppfatning av stilen kan fremkomme ved at inntrykk av form, innhold, motiv og tema danner stilforventninger, som så blir gjensidig bekreftet underveis i den hermeneutiske prosessen. Fish er mer kategorisk i sitt syn på forforståelsen: Diktets stil skapes av leseren, leseren vil alltid finne de strukturene han eller hun selv tilføyer teksten. Stil og struktur er ikke objektive egenskaper i en autonom tekst, men leserens forståelseshorisont i møte med teksten, det leseren leser teksten med. Men hvis språket er det som skaper og utgjør forståelseshorisonten, kan vi også si at stil og struktur som vi tillegger diktet, er egenskaper som tilhører språket.

Poenget her er imidlertid å påpeke at en bestemt metrisk form ikke er forbeholdt et bestemt følelsesuttrykk og omvendt, uansett hvor konvensjonelle slike koblinger kan synes. Her er det altså snakk om jambisk trimeter, som ifølge Staiger uttrykker stor patos og intens følelse i et stykke som Schillers *Jomfruen av Orleans*, i scenen mellom Jeanne d'Arc og Montgomery. "Den samme symmetriske versefoten uten rim i Mörikes 'Auf eine Lampe' gir uttrykk for den vidunderlige, lukkede roen til det nesten glemte kunstrommet," påpeker Staiger.¹¹

En mer pragmatisk lesning ville kanskje drøfte hvorvidt Schillers kombinasjon av form-innhold var så utbredt blant romantiske diktere at det umiddelbart ville skape tilsvarende forventninger om samsvar hos et lesende fellesskap. Eller, hvorvidt lesningen og fortolkningen av innholdet dikterer leserens oppfatning av formens virkemåte. Staigers ærend er å se om han kan forene versklangen med andre diktelementer. Hvis også diktets innhold, motiv og tema uttrykker "den vidunderlige, lukkede roen til det nesten glemte kunstrommet", må vi

¹⁰ "Der individuelle Stil des Gedichts ist nicht die Form und nicht der Inhalt, nicht der Gedanke und nicht das Motiv. Sondern er ist dies alles in einem; denn eben darauf, sagten wir, beruht die Vollkommenheit eines Werks, daß alles enig ist im Stil. Es wäre aber auch unangemessen, das eine vom andern ableiten zu wollen, also die Form zum Beispiel von einer Idee oder einer Weltanschauung, oder den Stoff, die Motive und die Ideen von einem Gebot der Form [...] Eines schwingt gelöst im andern, und alles ist ein freies Spiel." (1951:19f)

¹¹ "Dieselben ungerimten, ebenmäßigen Verse in Mörikes 'Auf eine Lampe' teilen die wunderbare, abgeschlossene Stille des fast vergessenen Kunstraums mit." (1951:21)

anta at oppgaven er løst. Slike undersøkelser med sikte på å påvise eventuelt sammenfall mellom form og innhold er nettopp noe av det Stanley Fish kritiserer nykritikerne for, fordi allerede forforståelsen av innholdet, og den forståelsen som dannes underveis, umiddelbart påvirker oppfatningen av formen. Ingen tekstfunn er uavhengig tolkning, ifølge Fish, uansett hvor basale de måtte synes. Men Staiger er ikke ute etter å drøfte nykritiske virkemidler, hans prosjekt består i å demonstrere hvordan de med hell kan slås sammen med tradisjonell historisk-biografisk metode til et høyere og mer vitenskapelig nivå i litteraturforskningen – eventuelt som ledd i arbeidet med å promotere den nykritiske fremgangsmåten overfor et mer tradisjonelt orientert korps av filologer.

Den strukturen Staiger finner i diktet, er at det tilsynelatende er delt i tre deler, dvs 3+3+4 vers. De første tre versene danner én setningsperiode, de neste tre den andre perioden. Resten består dermed av fire vers, delt i to av talestreken. Staiger velger her å lese de tre første av disse som én gruppe, slik at siste vers utgjør diktets fjerde del, fordi en slik inndeling stemmer overens med hans forståelse av innholdet. Den innholdsbestemte strukturen blir dermed 3+3+3+1 hos Staiger, men det får han ikke uten videre medhold i. Som vi senere skal se, avhenger diktets struktur av leserens syn på forholdet mellom tankestreken i slutten av åttende vers og spørsmålstegnet i slutten av niende, hvilken av dem som markerer det største bruddet i versføringen. Det avhenger igjen av hvordan vi fortolker innholdet, altså hvorvidt og i hvilken grad vi opplever at teksten rundt skilletegnene dras mot eller trekkes fra hverandre. Fortolkningen av innholdet ser dermed ut til å forme den strukturen vi synes å finne i teksten.

For sin del syns Staiger at lampen, utifra beskrivelsen av den, ligner på den strukturen han finner i diktet:¹² Den henger fra kjeder. Kjedene former en klart synlig lineær figur. Dikteren omtaler lampen selv som form i klassisk forstand. Men en mild ånd av alvor omgir den, som om noe fuktig har utvisket formens krasse omriss. Kjeden av dansende barn er “fröhlich”, mer fritt arrangert. Og endelig er det tilført farge, med den gyldengrønne eføyraden som brer seg over skulpturen eller det visuelle kunstverket, like uanstrengt som modulasjoner av lyd brer seg over de distanserende, rimløse versene. Til dette er å si at vi lett kan beskrive lampen på måter som faller sammen med andre struktur-inndelinger. At fargen er gyldengrønn, og dermed sammensatt av gylden og grønn, kunne således tilsi at fjerde del besto av to vers og ikke ett som hos Staiger. Eller at en todeling gir et åttetall som visuelt illustrerer lampe opphengt i kjeder, pluss to vers som illustrerer at lampen kan leses på minst to forskjellige måter. “Ein Kunstgebild der echten Art” karakteriserer Staiger derimot som en

¹² “Sieht nicht auch so die Lampe aus?” (1951:23)

autoritativ estetisk dom i kontrast til den lette tonen hos uttrykk som “reizend” og “lachend” (24). Han tolker altså dette som et gyldig utsagn om lampens estetiske verdi. Men lingvistisk sett kan vi bare si at det er en singulær term som refererer til ett eller flere objekter avhengig av lese måten: Lampen (metaforisk), utstykningen på lampen (synekdochisk); eller ikke lampen (metonymisk), men et ekte kunstverk, ett eller ethvert/alle.

I den videre analysen velger Staiger å forlate nykritikken for igjen å se nærmere på kontekst, Mörikes øvrige diktning. Mörike beskriver han deretter i samsvar med det vi forbinder med den tyske romantikken: Opptatt av fortid, erindringer, barndomsminner og folkeeventyr. Et trekk ved Mörikes diktning er at musikk ofte går igjen som dominerende motiv: “Musikken dominerer i motivene og i språket, og klangen bærer med seg en romantisk stemning lik et siste, fortryllet ekko som bare det fineste øre fornemmer. I denne blir avskjedens smerte – ofte også en fortidig pine som ikke kan dø ut – hørbar.”¹³ Staiger knytter dermed romantikernes opptatthet av lengsel, fravær og avskjed til musikk, til lyd. Han beskriver Mörike som en overgangsfigur i skjæringspunktet mellom romantikken og “en epoke som skuffet ham med sin nøkternhet”¹⁴ – med andre ord realismen, i første omgang *biedermeier*.

I denne brytningstiden fremstår Mörike som tilbakeskuende nostalgiker, mener Staiger. Det skjønne tilhører fortiden, det forgangne. Han er som en overlevende fra følsomhetstiden, med tapte illusjoner: “Fremtiden mangler i Mörikes verden. Riktignok kjenner han nåtidig skjønnhet, men kun som rest, som overlevering, som bevarte rom i mer nøkterne omgivelser,” skriver Staiger.¹⁵ Som eksempler refererer han til diktene “Die schöne Buche”, “Auf das Grab von Schillers Mutter” og “Bilder aus Bebenhausen”¹⁶ – og lystgemakket hvor den vakre lampen henger. Det er som Mörikes objekter krever et auratisk rom rundt seg som buffer mot den nøkterne *biedermeier*realismen – eller som om Mörike søker det skjønne, tingene han skriver om, i omgivelser som er mest mulig upåvirket av utvikling, nyvinning, modernisering. Lystgemakket etableres med dette som kontekst for det diktet det selv inngår i, som kontekst for lampen. Vi er dermed både inne i og utenfor diktet, inne i lystgemakkets

¹³ “Musik herrscht vor, in den Motiven und in der Sprache, deren Klang romantische Stimmung weiterträgt wie einen letzten verzauberten Nachhall, den nur das feinste Ohr vernimmt. Der Schmerz des Abschieds, manchmal auch ein Leiden am Vergangenen, das nicht sterben kann, wird darin hörbar.” (1951:26). Også Höllerer 1958 (329ff) og biografen Storz (29ff) er opptatt av forholdet mellom musikalitet og diktning hos Mörike.

¹⁴ “so steht er vor uns auf der Schwelle der Zeiten, am Ende der Romantik und am Anfang einer Epoche, deren Nüchternheit ihn verletzte, obwohl sie es ihm vielleicht ermöglicht hätte, die tiefsten Wunden und unerträgliche trunkene Schauer zu vergessen.” (1951:26)

¹⁵ “Die Zukunft fehlt in Mörikes Welt. Er kennt nun zwar gegenwärtige Schönheit; aber er kennt sie nur als Rest, als Überbleibsel, als ausgesparten Raum in nüchterner Umgebung [...]” (1951:27)

¹⁶ se vedlegg.

lystgemakk når Staiger fortsetter med en slags historisk-biografisk konstruksjon av dette “nesten glemte” rommet:

riktignok er lampen “ennå uforrykt”, idag, men hvor lenge? Ingen bryr seg om kunstbildet. Bare han, dikteren, fornemmer det sant i dets upåtrengende skjønnhet. Han har kommet inn utenfra. Han selv kommer fra hverdagsverdenen, som har avruset ham som alle andre. Hvem kunne stå imot tidsånden? Men de edlere deler av hans ånd er ikke døde. Nå blir de berørt av kunstverket, og mens han dveler ved det, hever den forgangne skjønnne verden seg påny og synes igjen å være likeverdig ... dikteren selv er ikke lenger vant til slikt. Men det skjønnne ansporer ham igjen, slik hans vers ansporer oss.¹⁷

Dette kunne være en beskrivelse av hvordan Mörike kunne ha funnet inspirasjon til diktet “Auf eine Lampe” nettopp i Staigers egen tolkning av diktet. Men med dette skal vi bedre kunne forstå sjarmen ved Mörikes historiske setting, mener Staiger, og fortsetter sin fortelling om hvordan Mörike oppdager og forholder seg til lampen: “Han ser lampen ikke som kunstverk slik Goethe ville ha sett den, nemlig i broderlig anerkjennelse, som organisk bilde, med en oppbygning beslektet med menneskelig kropp og ånd ... han ser kunstverket *mer* – ikke helt, men *mer* – utenfra.”¹⁸

I denne tolkningen er lampen altså et konkret objekt som kanskje vekker et barndomsminne. Staiger utelukker dermed muligheten for at diktet handler om en lampe som dikteren husker fra sin barndom. Denne utelatelsen har en interessant parallell i Staigers egen utelatelse av sitt “barndomsminne” om Mörikes lampe: Det faktum at han leser og beskriver diktet ved hjelp av en tidligere etablert tolkning av det, legger klare føringer for og begrenser det hermeneutiske arbeidet han ønsker å utføre og skildre. Det fortolkende arbeidet ble utført i så fjern fortid at han nå ikke lenger kan være seg fullt bevisst hvilke spørsmål og alternative teorier som da kunne ha kjempet om hans oppmerksomhet.

Dette ser vi kanskje best når han utlegger diktets siste vers: “Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst”. I motsetning til i *Faust II* hvor “Die Schöne bleibt sich selber selig” (Goethe 369f), hvor det skjønnne blir værende salig for seg selv, er Mörikes skjønnne bare noe

¹⁷ “zwar, die Lampe ist ‘noch unverrückt’, heute, aber wie lange noch? Niemand achtet des Kunstgebilds. Nur er, der Dichter, nimmt es wahr in seiner unaufdringlichen Schönheit. Er ist von außen angetreten. Er selber kommt aus der Werktagswelt, die ihn ernüchtert hat wie alle. Wer könnte dem Zeitgeist widerstehen? Die edleren Organe seines Geistes sind aber noch nicht ganz abgestorben. Nun werden sie von dem Kunstwerk berührt, und während er verweilt, erhebt die vergangene schöne Welt sich wieder und scheint wieder gegenwärtig zu sein [...] der Dichter selber ist dergleichen ja längst nicht mehr gewohnt. Das Schöne mutet ihn aber noch an, wie seine verse uns anmuten.” (1951:27)

¹⁸ “Er sieht die Lampe nicht so als Kunstwerk, wie sie Goethe sehen würde, nämlich in brüderlicher Verehrung, als organisches Gebilde, dessen Baugesetze mit denen des menschlichen Körpers und Geistes verwandt sind [...] er sieht sich das Kunstwerk *mehr* – nicht ganz, aber *mehr* – von außen an.” (1951:27f)

som synes å være salig. Og hadde han skrevet “i seg selv”, ville han plassert seg alt for mye inne i lampen, mener Staiger. Helt avskåret er det skjønne igjen, når det er salig “i ham selv”. Det er som om betrakteren igjen har forlatt lystgemakket og nå tenker tilbake på kunstverket.¹⁹ Slik Staiger ser det, kan “ihm selbst” bare vise til “das Schöne”, til det skjønne som idé eller manifestasjon, alternativt til dikterens lyriske jeg. Han mener at Mörike erstatter “sich” med “ihm” med et siste raffinement,²⁰ slik at formuleringen “in ihm selbst” også kan spille på at det skjønne er det som synes salig *av* noen, i et lyrisk jeg, i den nostalgiske ettertanken som Staiger her maner frem. Først under debatten etter foredraget blir Staiger enig med sine opponenter i å erstatte tekstens “ihm”, som han i utgangspunktet altså leste som Mörikes erstatning for “sich”, med et nytt “sich” – skjult bak det materielle “ihm”. Forholdet mellom tekst (her: betegnelser/begreper) og tolkning forskyves altså, for ikke å si forrykkes, ved hjelp av forhandlinger i det fortolkende fellesskapet Staiger tilhører, således:

Tekst	Tolkning
”sich” = ‘sich’	i lampen
”sich” → “ihm”=’ihm’	i hans erindring om lampen (eller i det skjønne)
”ihm”(sw.) = ‘ihm’/’sich’	i ham / i det skjønne (eller i lampen)
’sich’(sw.)→ “sich”=’das Schöne’	i det skjønne

*Betegnelser er her markert med “ ” og begreper med ‘ ’,
betydninger med = og erstatninger med →*

Det er som om ordet, tegnet, må en omvei om det lyriske jeget for å gjøre lampen til et fullverdig symbol for det skjønne, slik at lampens “seg” kan erstattes med det skjønnes “seg”. Først må objektet (lampen) vike for subjektet (erindringen), dernest må subjektet (dikteren) vike for ideen (det skjønne). Senere skal vi se at ideen må vike for et nytt subjekt: leserens. For “ihm” kan fortsatt bety ‘ihm’ også på swabisk, og da gjerne vise til spørreordet “wer” i verset før: “Wer achtet sein?” I såfall kan utsagnet forstås som at det skjønne skinner salig i betrakterens lyriske jeg, uansett om han oppfatter skjønnheten i det han ser eller ikke, i så vel dikter som leser. Det som er skjønt, som tar del i det skjønne, er kanskje så rent og sterkt at det virker på oss og i oss uansett hvilke artistiske forutsetninger vi har for å erkjenne at det er skjønt eller hvor skjønt det er. Men for Staiger er det bare kunstneren, dikteren, Mörike, som har erkjent det skjønne og vagt erindrer det:

¹⁹ “Hätte er ‘in sich selbst’ geschrieben, so hätte er sich noch immer allzusehr in die Lampe hineinversetzt. Ganz abgerückt ist das Schöne wieder, wenn es selig ist ‘in ihm selbst’. Es ist, als habe der Betrachter das Lustgemach bereits wieder verlassen und denke nun über das Kunstwerk nach.” (1951:28)

Å erindre passer ham, han, som føler seg etter sin tid. I erindringen finner han at det at det skjønnne ikke trenger anerkjennelse, kan være trøst nok i seg selv, i “ham” selv – en gyldig, men dog smertelig trøst som overlater hver og en til sitt felt: det skjønnne til det nesten glemte rommet, menneskene til dagenes likegyldighet.²¹

Staiger forstår altså Mörike som at det skjønnne er nok i seg selv, ikke “seg selv nok” som hos Goethe. Den eneste erkjennelse av det skjønnne som her er mulig, er i den utvalgte erindringen. Bare han kan forlate menneskenes felt av hverdagslig (biedermeiersk) likegyldighet og tre inn i og ut av den nesten glemte sfæren fra fortiden som rommer det skjønnne, den skjønnne lampen.

Staiger finner at “Auf eine Lampe” har åndsfrender i den greske lyrikken, fordi tittelen klinger som overskriftene til opprinnelig epigrammatisk diktning. Slike analogier viser oss at diktningen kan utsi noe allmenngyldig om menneskelige erfaringer på tvers av tid og rom, mener Staiger: “Slik kunsten å fortolke beror på historisk og språklig forskning, bør den på sin side bestrebe seg på også å tjene disse forskningsformålene”²² – det vil si bestrebe seg på også å kunne si noe om forholdet mellom diktning og allmennmenneskelig eksistens. Det etablerte skillet som Staiger håper å overvinne, mellom historisk og språklig (nykritisk) forskning, fostrer etter hans syn mange fordommer, “og forhindrer oss i å lese i en dikters ord hva som egentlig står der.”²³ Men hans tolkning av “Auf eine Lampe” har munnet ut i å lese noe som nettopp ikke står der: et (*ihm*) *selbst*, et ‘sich selbst’ og et “sich selbst” i stedet for Mörikes *ihm selbst*. Og det er gjennom å mane fram et tilsvarende skille mellom det skjønnes glemte rom og omgivelsene for det menneskelige, at Staiger selv konstruerer en abstrakt oppdeling mellom hverdag og kunst, mellom den Utvalgte og det menneskelige fellesskapet. Det er dette skillet som konstituerer hans egne fordommer, kan vi si, som forhindrer ham i å lese de mest bokstavelige betydningene av *ihm selbst* slik vi leser det: et *ham selv* rett og slett, som med sine fenomenologiske implikasjoner her innebærer en nedbrytning av skillet mellom betrakter og det skjønnne, mellom subjekt og objekt, mellom dikteren, diktet og leserne.

²⁰ “Und nun ersetzt er noch gar, mit jenem letzten Raffinement, über das nur ein Spätling verfügt, das ‘sich’ durch ‘ihm’[...]” (1951:28)

²¹ “Nachzudenken ist ihm gemäß, ihm, der sich als Nachgeborener fühlt. Im Nachdenken findet er aber den Trost, das Schöne bedürfe der Würdigung nicht; es sei sich selbst, “ihm” selbst genug – einen gültigen, aber doch schmerzlichen Trost, der jeden seinem Bereich überläßt, das Schöne dem fast vergessenen Raum, den Menschen der Gleichgültigkeit des Tages.” (1951:28)

²² “Wie die Kunst der Interpretation auf geschichtlicher und sprachlicher Forschung beruht, so soll sie ihrerseits wieder bestrebt sein, diesen Zweigen der Forschung zu dienen.” (1951:30)

²³ “jene schematischen Aufteilungen zu überwinden, die so viel Vorurteile erzeugen und uns verhindern, in eines Dichters Worten zu lesen, was eigentlich dasteht.” (1951:30)

Staiger er likevel åpen for andre analyser av Mörikes dikt. Han har testet sin intuisjon og fått erfare at den stemte:

Nå kan en annen komme og forsøke en annen utlegning og erfare at hans intuisjon ikke har slått feil for hans del. Hvis begge analysene er sanne, vil de ikke motsi hverandre, også ikke selv om de i enkeltheter og i sin helhet ikke har noe med hverandre å gjøre. Da vil de begge antyde for meg at hvert ekte, levende kunstverk er uendelig i sine faste grenser.²⁴

Hvis begge analysene er sanne, vil de ikke motsi hverandre, mener Staiger, underforstått: Hvis de motsier hverandre, er i det minste en av dem usann. De kan i hvert fall ikke være sanne i samme henseende, ifølge kontradiksjonsprinsippet til Aristoteles. Men det finnes en annen type sannhetsbegrep enn den aristoteliske: Heideggers *aletheia*. Ser vi som han sannhet, det værende, som et flerdimensjonalt felt hvor ulike innfallsvinkler og ikke-kontradikterende motsigelser både er mulig og nødvendig, kan to analyser av et dikt være sanne selv om de motsier hverandre.

Innvendinger til Staigers tolkning

Etter foredraget fikk Staiger merknader fra salen. De første var lette å innpasse eller avfeie. Hugo Friedrich påpekte at “ihm” var et gammelt refleksivt pronomen på linje med “sich”, som fortsatt ble brukt i Schwaben, noe Staiger selv fikk bekreftet ved å slå opp i Grimms *Wörterbuch*. De ble derfor enige om at Mörike her hadde valgt å bruke en eiendommelighet – “eine Eigentümlichkeit” (1951:35) – i sin dialekt for å gi inntrykk av høytysk. Staiger så det jo ikke som sin oppgave å levere en *ny* språklig forståelse av diktet, bare en bedre begrunnet utlegning av det. Ved at han så motstandsløst sluttet seg til de fortolkerne som leser ‘sich selbst’ i stedet for ‘ihm selbst’ i siste vers, mistet hans analyse sin mest radikale potensialitet. Samtidig innebar denne tilbaketrekningen større muligheter for senere lesere til å presentere sine tolkninger av “ihm selbst” som mer radikalt nye enn de strengt tatt var.

Mindre forsonlig var Staiger til forslag om andre tolkninger av ordet “scheint” i diktet. Herman Meyer mente scheint måtte tolkes som *lucet*, lyse, og ikke *videtur*, å synes

²⁴ “Ich habe mein Gefühl geprüft und habe den Nachweis erbracht, daß es stimmt. Nun mag ein anderer kommen, eine andere Auslegung versuchen und seinerseits den Nachweis erbringen, daß sein Gefühl ihn nicht getäuscht hat. Wenn beide Darstellungen wahr sind, so werden sie sich nicht widersprechen, auch wenn sie im Einzelnen und im Ganzen nichts miteinander zu schaffen haben. Sie deuten mir beide nur an, daß jedes echte, lebendige Kunstwerk in seinen festen Grenzen unendlich ist.” (1951:32f)

som. Imidlertid fikk Staiger her støtte fra Walter Rehm og Hugo Friedrich, og Meyers antitese kunne forkastes – helt til den fikk bistand fra uventet hold, filosofen Martin Heidegger.

Kapittel 2: “Was aber schön *ist*”

Heideggers kritikk av Staiger

*the words that are uttered are immediately heard within a set of assumptions
about the direction from which they could possibly be coming (Fish 316)*

Utgangspunktet for Heideggers brev til Staiger er å bringe klarhet over bruken av “scheint” i Mörikes dikt. Da må man lese begge de to siste versene etter tankestreken, også som en tilbakeskuende avrunding av hele diktet, mener Heidegger. De to delene i diktet kan da leses som uttrykk for Hegels estetikk “in nuce” (i et nøtteskall):

Lampen, “det lysende”, i kraft av å være “ein Kunstgebild echter Art”[sic], er kunstverkets *ούμβολον* som sådan – i Hegels språk “idealets”. Lampen, kunstverket (“o schöne Lampe”) fører det åndelige skinn og ideen om kunstverkets vesens skinn sammen til ett. Som språkkunst er diktet selv et språklig symbol på kunsten overhodet.²⁵

Han leser altså de to siste versene metaforisk, altså som en oppsummerende beskrivelse av lampen og den forutgående teksten. Den beskrevne lampen er “ein Kunstgebild der echter Art”, som det heter i Mörikes dikt, eller “ein Kunstgebild echter Art”, som det heter i Heideggers lesning. Forskjellen mellom disse to uttrykkene er først og fremst rytmemønsteret hver av dem skaper presedens for: jamber hos Mörike, opptakt med anapester hos Heidegger. Dermed får han trykket på et helt annet sted enn Staiger når han leser siste vers: på “ist” og med “selig” som trykksvak opptakt til trykksterke “scheint”. I stedet for at lampen synes *salig* i ham selv, mener Heidegger følgelig at den *skinner* salig i ham selv:

Was aber schön **i s t** , selig **s c h e i n t** es in ihm selbst²⁶
 _ = _ _ = _ _ == _ == _ ==

som altså skyldes at han leser forutgående linje slik:

Ein Kunstgebild echter Art **i s t** , wer achtet sein
 _ = _ _ = _ _ == _ == _ ==

²⁵ “Die Lampe, ‘das Leuchtende’, ist als ‘ein Kunstgebild echter Art’ das *ούμβολον* des Kunstwerkes als solchen – in Hegels Sprache ‘des Ideals’. Die Lampe, das Kunstgebild (‘o schöne Lampe’), bringt in eines zusammen, das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerkes. Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerkes überhaupt.” (1951:36)

²⁶ Heideggers uthevinger.

altså bestående av en opptakt, to daktyler, to trokeer og en halv troké, alternativt av én jambe, to anapser og nye to jamber, som begge kan følge vanlig valsetakt når de tre siste trykksterke stavelsene forlenges (markert med == i stedet for bare =). Mens Staiger, som følger originalteksten, kan beholde det jambiske grunnmønsteret fra første del av diktet uten at rytmen blir unaturlig:

Ein Kunstgebild der echten Art, wer achtet sein
 – = – = – = – = – = – =
 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst
 – = – = – = – = – = – =

Vi har altså to måter å lese rytmen i siste vers på: med trykksvak “ist”, eller trykksvak “selig”. Selv om Heideggers begrunnelse for taktskifte etter tankestreken bygger på feillesningen “echter” foran, er det tilsynelatende ingenting i veien for at “valsetakten” kan innføres i siste vers, men da bør begrunnelsen være en annen, for eksempel nettopp å fremheve trykket på “ist”. I så fall ser vi her et eksempel på at Heideggers forståelse av “ist”, hans syn på kunstverket som en levende værensform, legger føringer på hvordan han rent teknisk leser resten av diktet. Men siden det finnes en annen og mer konsekvent måte å lese diktet på, kan ikke muligheten for å lese det slik Heidegger gjør, alene være utslagsgivende for hvorvidt “scheint” skal tolkes som *videtur* eller *lucet*.

Hegels “Schein” finner Heidegger i innledningen og første kapittel av første del i *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835): “Det skjønnne konstituerer seg selv som ideens sanselige ‘skinnen’ ”,²⁷ og “den skjønnne gjenstanden ... lar sitt eget begrep fremtre som realisert i sin eksistens og viser den subjektive enhet og levendehet for den (ihm) selv”.²⁸ Dette “ihm selbst” i betydningen “tingen selv” hos Hegel finner Heidegger igjen hos Mörike, men ikke som en refleks av den schwabiske dialekten. Det er heller omvendt, mener Heidegger, denne dialekten har fanget opp en vesentlig forskjell mellom “den selv” og “seg selv”:

“in ihm selbst” betyr riktignok noe i forhold til den selv, men til den som ikke har noen selvbevissthet om seg, det som i Hegels talemåte ikke er et “Begriff” [begrep], dvs. ikke “reine Scheinen in sich selbst” [ren Skinnen i seg selv] (141), men derimot en “Skinnen” uten selvbevissthet, uten et “seg”, altså ikke “i seg”, derimot “i den selv”. Men dette

²⁷ “Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche ‘Scheinen’ der Idee” (fra Hegels *Werke* 10:1.144, sitert etter 1951:36)

²⁸ “Der schöne Gegenstand . . . läßt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff erscheinen als realisiert und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit.” (fra Hegels *Werke* 10:1.148, sitert etter 1951:36)

“lysskinnet” er aldri et “blott skinn” (i betydningen “det har skinn av, det synes som om...”).²⁹

Heidegger mener altså at “in ihm selbst” er brukt av Mörke for å henspille på Hegels talemåter, som markerer det skjønnes manglende selvbevissthet om sitt innovervendte lys-skinnet. Gjenstanden har ikke noe “seg” å ha bevissthet med, kunne vi si. Om dette sier Hegel:

“Kunstens sannhet må ikke bare være ren korrekthet som avgrenser den såkalte etterligningen av naturen, derimot må det ytre stemme overens med et indre som er i overensstemmelse med seg selv og som gjennom dette *kan åpenbare seg utad som seg selv*.” (Heideggers utheving)³⁰

Kunstens sannhet begynner med andre ord innenfra, ifølge Hegel, ved at noe er i overensstemmelse med seg selv, men ikke nødvendigvis bevisst seg selv, og ved at dette harmoniske indre kan åpenbare seg utad som seg selv blir kunsten sann – ikke ved å være i overensstemmelse med ytre natur, som *mimesis*-begrepet tradisjonelt forbindes med. Kunstens sannhet blir derved en autonom sannhet, adskilt fra og uavhengig sine omgivelser og sitt forhold til det, men en sannhet som åpenbarer seg: “Denne selvåpenbaringen er den lysende visningen av selvet, ‘Scheinen’. I den viser sannhetens selvstendighet seg som tilsynelatende.”³¹ Her spiller Heidegger på de to betydningene av *schein* og viser hvordan de forholder seg til hverandre hos Hegel: I lysskinnets selvåpenbaring bringer sannheten, ideen om sannheten eller kunstens sannhet, sin selvstendighet til syne, frem til det tilsynelatende, til det vi synes å erkjenne, ekte eller uekte. Hegel utpeker i denne forbindelse kunstens selvtilfredse og tillukkede autonomi som idealets (det vil si kunstverkets) kjerne: “Den ideale kunstgestalten står for oss som en salig Gud”.³²

Som feliciter lucens [salig lysskinnende] er den skjønne formen selv lykksalig. Med det har man vel nådd den “visshet” som her er mulig. Å forlange en “matematisk”

²⁹ “‘in ihm selbst’ nennt zwar etwas an ihm selbst, aber solches, was kein Selbstbewußtsein für sich hat, was in Hegels Sprache kein ‘Begriff’, d. h. kein ‘reines Scheinen in sich selbst’ (141) ist, sondern ein ‘Scheinen’ ohne Selbstbewußtsein, ohne ein ‘sich’, also nicht ‘in sich’, wohl dagegen ‘in ihm selbst’. Aber diese ‘Scheinen’ ist niemals ein ‘bloßer Schein’ (im Sinne von ‘es scheint, als ob . . .’).” (1951:36f)

³⁰ “Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Innern zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch *sich als sich selbst im Äußern offenbaren kann*” (fra Hegels *Werke* 10:1.199, sitert etter 1951:37)

³¹ “Dieses Sichoffenbaren ist das leuchtende Sichzeigen, ist das ‘Scheinen’. In ihm bringt das Wahre seine Selbstständigkeit zum Vor-Schein.” (1951:37)

³² “Wir können in dieser Hinsicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals (d.h. des Kunstwerks) an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da.” (fra Hegels *Werke* 10:1.202, sitert etter 1951:37)

sannhet type Descartes ville være et dogmatisk krav som aldri kunne la seg begrunne i forhold til saken.³³

Den skjønne formen, kunsttingen, skinner av salighet og *er* således salig. “Skinnet” er med andre ord ekte, ellers er det ikke “ekte” skinn. Sann væren stråler innenfra og ut som et salig lysskinn, og er dermed noe mer enn et fenomenologisk, tilsynelatende fenomen. For tingen selv er det dermed ingen motsetning mellom “schein” og “sein”, mellom overflateestetikk og dybdeestetikk. Rent fenomenologisk er det alltid en mulighet for at sansene kan bedra oss, at tingene er annerledes enn de synes å utgi seg for, slik Descartes var opptatt av og ønsket å eliminere med sin “metode”. Men descartesianske sannheter må nødvendigvis være dogmatiske, påpeker Heidegger her, fullstendige begrunnelser finnes ikke. Noe må alltid måtte tas for gitt. Og for Heidegger har kunsten den helt spesielle evnen å vise oss tingene slik de *egentlig* er, slik også Hegel gir uttrykk for i sin estetikk. Kunsten er dermed en universalpoesi som er all filosofi overlegen – ifølge Hegel bare med unntak av den filosofi som påpeker nettopp dette.

Heidegger mener videre at referansen til Hegel er opplagt, blant annet fordi Mörikes ungdomsvenn, hans trofaste rådgiver i spørsmål innen estetikk var Friedrich Theodor Vischer som skrev *Ästhetick oder Wissenschaft vom Schönen*. (Men ifølge Barnouw 1971 var Vischer i mange år sterkt kritisk til Mörikes kunstsyn, dernest til sitt eget.³⁴ Vi kan derfor ikke uten videre gjøre Mörikes ord til Hegels av den grunn.) Og dessuten, tilføyer Heidegger, sier vi jo at “solen skinner”, selv om den ekspressive kraften har forsvunnet fra uttrykket å “skinne”. Men les diktet “Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen” av M. Claudius i *Wandsbecker Bote I*, spesielt strofene 8, 9, 11 og 12, anbefaler han.³⁵ Her har vi underforstått et eksempel på at kunsten fornyer forslitte ord og fenomener og viser oss tingene “slik de i sannhet er”.

Staigers svar til Heidegger

Staiger lot seg først rokke av Heideggers innvendinger, deretter falt han tilbake i sin opprinnelige tolkning. Han fant nemlig at Vischer var bevisst tvetydig i bruken av ordet “scheinen”, men med vekt på *videri*. Og hva Hegel angikk, kunne det dokumenteres at Mörike

³³ “Als feliciter lucens ist das schöne Gebild selbst felix. Damit dürfte wohl diejenige ‘Gewißheit’ erlangt sein, die hier möglich ist. Denn eine ‘mathematische’ im Sinne Descartes’ zu verlangen, wäre ein ewig unbegründbarer Dogmatismus, weil völlig ungemäß der Sache.” (1951:37)

³⁴ i Vischers “Kritik mener Ästhetik”, trykt i *Kritische Gänge*, Stuttgart 1866, 5. Heft ss1-156 og 6. Heft ss1-131 (ifølge Barnouw 1971:272n41).

³⁵ se vedlegg.

14. mai 1832 hadde bedt Vischer forklare seg hovedprinsippet i det hegelianske systemet, men noen påfølgende interesse for Hegel fra Mörikes side kunne ikke spores. Dermed setter Staiger seg ned og skriver et svar til Heidegger, hvor han også tillater seg å kritisere filosofen for å være for skolastisk og begrepsorientert i sin lesning av Mörike:

det synes for meg som om De tvert imot Deres egen overbevisning insisterer for sterkt på begrepene, og overser det svevende, glidende, sky, forsiktige, ofte også snedige og omskiftelige, i det poetiske språket som Mörike utvikler. Det kan så være at den gamle reven også tenkte litt på *lucet*, at det på samme måte som “ihm selbst” lå ham dialektmessig nærmere enn for oss. Men høyst “også litt”, lekende, forsøksvis. Faste betydningsgrenser finnes knapt i en slik lyrikk.³⁶

Her åpner Staiger for at dikteren kan ha ment både *videtur* og *lucet*, at diktet kan være tvetydig her uten at dets kunstneriske status forringes, uten at vi tar anstøt av det. Men under ingen omstendighet vil Staiger gi avkall på det potensielle i utsagnet, på det usikre, på avviket fra ubetinget sikkerhet, på det “kanskje” som ligger i *videtur*. Denne betydningen anser Staiger som dominant, i tråd med hans syn på Mörike som en forsinket etterfølger av den opplyste Goethe, en “spätling”.

Mens førromantikerne først og fremst kritiserte opplysningstidens positivisme, tro på objektiv erkjennelse og følsomhetstidens “sentimentale” beundring for antikkens “naive” diktning, fremtrer Mörike på mange måter som en mangesidig ikke-romantiker. Mörike kan leses som mer opplysningsorientert, mer følsom, mer realistisk, mer biedermeiersk og mer modernistisk enn sine forgjengere. Følgelig er han i tur og orden tolket av Staiger som en etterløper fra følsomhetstiden, av Barnouw som realist, av Heine (foraktelig) som biedermeierfigur, av Meyner (radikalt, ifølge Barnouw) som førmodernist på linje med Baudelaire. Dermed er vi inne i en hermeneutisk sirkel: Forståelsen av Mörikes diktning bestemmer hvilken merkelapp vi velger å sette på ham, og valget av merkelapp legger føringer på hvordan vi tolker diktene hans.

Den usikkerheten som måtte oppstå i dette samspillet mellom synet på dikterånd og tanke, fremstiller Staiger som en egenskap ved Mörike selv: som nølende etterløper, en 1700-tallist på nostalgisk vidvanke i feil århundre. Selvsagt er han usikker og forvirret, selvsagt må han bruke tvetydige ord. Nettopp i usikkerheten

³⁶ “Sie scheinen mir, ganz entgegen Ihren eigenen Überzeugungen, zu sehr auf Begriffen zu insistieren und das Schwebende, Gleitende, Scheue, Vorsichtige, oft auch das Schlaue und Schillernde einer dichterischen Sprache, wie sie Mörike ausgebildet hat, zu übersehen. Es mag sein, daß der alte Fuchs auch ein wenig an *lucet* dachte, das ihm, ähnlich wie das ‘ihm selbst’, dialektisch noch näher lag als uns. Aber höchstens ‘auch ein wenig’, spielerisch, versuchsweise. Feste Grenzen der Bedeutung gibt es in einer solchen Lyrik kaum [...]” (1951:39)

kommer Mörikes særegne, for ham selv dypt følte posisjon uovertreffelig til uttrykk: forskjellen mellom hans eksistens og Goethes (eller også mellom den og en Hegels sikkerhet). Han, etterkommeren, kan nok bare formode og betegne som mulig; det innerste vesenet er for ham allerede halvt skjult.³⁷

Opplysningstidens fornuft er gått tapt, tilværelsens blottlagte innerste vesen tildekket. Sikker erkjennelse bunnet i gudstro og subjektlikhet er tilsmusset av romantikernes storslagne drømmebilder og flyktige, uvilkårlige og irrasjonelle subjekter. I kjølvannet av den romantiske bølgen sitter Mörike igjen med rester av luftslott og uklare formeninger om muligheten for å rekonstruere dem. Slik kan vi se for oss Staigers “spätling”. Men hvorfor skulle det vage, glidende og usikre hos Mörike være forbeholdt “scheint”? I Staigers øvrige tolkning glimrer det tvetydige med sitt fravær. I sin metodes tilstrebede tillukkethet blir Staiger blind for mange alternative, mørklagte måter å lese teksten på.

Uenigheten med Heidegger består etter Staigers syn av en vesentlig ulikhet i oppfatningen av dikterisk og filosofisk språk. Dette finner Staiger på sitt sterkeste i Heideggers utsagn om at trykket ligger på “ist”. For Staiger virker det “schlechterdings unmöglich” (40): Trykket ligger på “schön”, “selig” og “selbst”, fastslår han. Han ser ingen andre måter å lese rytmen i siste vers på. Det faller ham ikke inn at Heidegger har forkastet de lette jambene de begge leser i diktets første del, til fordel for en litt tyngre valsetakt i siste.

Med trykk på “ist” i nest siste og “ist” og “schön” i siste vers, er det for Heidegger det *tilsyne-latende* selv som kommer til syne gjennom teksten: Væren, og det skjønne. For Staiger, som leser Mörike ordrett, havner trykket på adjektivene – og dermed også i sterkere grad på det relative, det *tilsynelatende*.

Forskjellen mellom det tilsyne-latendes tilsynekomst (“Erscheinung”) og det tilsynelatende (“Anschein”, eller som hos Kant: “Augenschein”) kan vi si tilsvare Heideggers “ontologiske differens”: den mulige forskjellen mellom det værendes væren og det værendes *videtur*, mellom innside og utside. Det værendes væren kan ikke vise seg på annen måte enn som skinn, skriver han i *Sein und Zeit* § 44.³⁸ Når Heidegger bruker ordet *lucet* i forbindelse med Mörikes lampe, tenker han med andre ord ikke på lys i fysisk forstand. Med menneskets *lumen naturale* mener han “dette værendes eksistensial-ontologiske struktur for å være i betydningen å være tilstedeværende,” skriver han i §28:

³⁷ “In ihr kommt Mörikes besondere, von ihm selbst tief empfundene Lage, der Unterschied seiner Existenz von der eines Goethe (oder auch von der Sicherheit eines Hegel) unübertrefflich zum Ausdruck. Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen; das Wesen ist ihm schon halb verhüllt.” (1951:39)

Den er “opplyst”, betyr: i den selv som i-verden-værende lysende, ikke gjennom et annet værende, men i den forstand at den selv *er* denne lysningen. Bare en således eksistensielt lysende værende blir forhånden i lyset tilgjengelig, i mørket tildekt.³⁹

Å skinne i betydningen å lyse blir med andre ord *å være*, i den heideggeriansk-eksistensielle betydningen av ordet: det skjønne “scheint” analogt med at kunstverket “ist”.

Heidegger utdyper og utvider sin tolkning

I et brev datert 28. desember 1950 kom Heidegger med en lengre kommentar til Staigers merknader, hvor han innledningsvis nedtoner sine tidligere referanser til Hegel og Vischer. Referansen til Hegel skulle bare betegne i hvilken atmosfære ordet “scheinen” pleide å opptre på den tiden Mörike brukte det i forbindelse med det skjønne. Om Mörike selv ikke brydde seg særlig med Hegels filosofi og Vischers estetikk, blir ikke referansen til Hegel null verdt av den grunn, skriver Heidegger. Derimot mener han at en dikter ikke trenger å beskjeftige seg med filosofi, men på en annen side blir dikteren “mer diktende jo mer tenkende han er” (1951:41).

Poenget er, mener Heidegger, at Mörikes måte å uttrykke seg på avspeiler den allmenne språkbruken på den tiden da Mörike skrev sitt dikt, og som også Hegels språkbruk dels avspeilte, dels hadde innflytelse på. Gjennom Hegel og hans skoles dominerende stilling på den tiden lå “scheinen” i betydningen “værendes lysende visning av seg” [leuchtendes sich zeigen des Anwesenden] i luften, ifølge Heidegger (41). Det var derfor ikke nødvendig å måtte beskjeftige seg med Hegels eller Vischers bøker for alle dem som nå og da forsto ordet i dets gamle betydning. Men i den forbindelse gis det heller ingen rett tenkt “scheinen” i betydningen “bare se ut som . . .”, uten også å ha i tankene “den grunnleggende rekkevidden av det skinnende i betydningen et vesen som åpenbarer seg sin fremtreden”.⁴⁰ Heidegger mener altså at selv det mest tilsynelatende, det mest forskjellige fra sin fremtreden, på denne tiden ikke kan tenkes uten i lys av eller med sideblikk til det som er likt seg selv og som

³⁸ “Das Sein zum Seienden ist nicht ausgelöscht, aber entwurzelt. Das Seiende ist nicht völlig verborgen, sondern gerade entdeckt, aber zugleich verstellt; es zeigt sich – aber im Modus des Scheins.” (Heidegger 1993:222)

³⁹ “Die ontisch bildliche Rede vom lumen naturale im Menschen meint nichts anderes als die existenzial-ontologische Struktur dieses Seienden, daß es *ist* in der Weise, sein Da zu sein. Es ist ‘erleuchtet’, besagt: an ihm selbst *als* In-der-Welt-sein gelichtet, nicht durch ein anderes Seiendes, sondern so, daß es selbst die *Lichtung ist*. Nur einem existenzial so gelichteten Seienden wird Vorhandenes im Licht zugänglich, im Dunkel verborgen.” (Heidegger 1993:133)

⁴⁰ “ohne den zugrundeliegenden Bereich des Scheinens im Sinne von sich offenbarendes Entbergen eines Anwesenden.” (1951:42)

fremtrer som seg selv, for seg selv, i seg selv – men altså forut for eller uten tingens bevissthet om dette. Med dette antyder han at den opprinnelige betydningen av “schein” og “Schein” spenner over et bredt felt,

hvor et mangfold av betydninger av Skinn, skinne, tilsynekomst, det blott tilsynekomne og bare Skinn utfolder seg fritt, om enn ikke på en hvilken som helst, men også komplisert måte.⁴¹

Betydningsmangfoldet rundt “schein” er først og fremst knyttet til kunst, erkjennelse, væren og sannhet. Skinnet skiller diktning fra virkelighet, men kan være sann på en annen måte enn det virkelige. Det tilsynelatende har med erkjennelse å gjøre, det tilsynelatende sanne. Sannhetsverdien blir dermed usikker. Bare skinn, bare tilsynelatende antyder negativ sannhetsverdi, at det sanne er noe annet som vi ikke kan erkjenne, bare ane eller ha formeninger om bak skinnet og det tilsynelatende. Og alt dette er knyttet sammen i det å skinne, vise seg som noe (noe sant eller usant).

Forholdet mellom Vischer og Hegel mener Heidegger er mindre motsetningsfylt enn Staiger fremstiller det. Vischer bruker ikke bare “scheint” i betydningen videtur, men snakker også om “Erscheinung”, tilsynekomst, og “Schein” i betydningen “bloß Scheinens”, blott skinn. Og Hegels begrep om det Skjønne og om skjønne gjenstanders skinn samler seg i et strengt oppbygd mangfold av Skinn, tilsynekomst og det tilsynelatende, ifølge Heidegger.

Men skinnet, at et malt tre på et kunstmaleri ikke er et virkelig tre og likeledes som dette tilsynelatende treet nettopp viser virkeligheten til trærne selv, tilhører nødvendigvis ethvert kunstverks vesen, og særlig dettes egentlige skinnen som vise-seg-for-en-selv. Dette skinnet, det åpenbart virkelige skinn, tilhører det egentlige Skinn og lar virkeligheten komme tilsyne, mener Hegel og Vischer.⁴²

Kunstens skinn er altså både etterligning (mimesis) og vesenfremstilling. Kunstens Schein er forskjellig fra virkelighetens Sein, men sistnevnte kommer tydeligere til syne i kunstens verden enn i virkelighetens.

⁴¹ “worin sich die Mannigfaltigkeit der Bedeutungen von Schein, scheinen, Erscheinung, bloße Erscheinung und nur Schein frei, obzwar nicht beliebig, entfaltet, aber auch verwickelt.” (1951:42)

⁴² “Aber der Schein, daß z. B. ein als Kunstgebilde nur gemalter Baum kein wirklicher Baum ist und gleichwohl als dieser scheinbare Baum gerade die Wirklichkeit des Baumes selbst zeigt, gehört notwendig zum Wesen jedes Kunstwerks, und zwar zu dessen eigentlichem scheinen als dem Sich-an-ihm-selbst-zeigen. Diesen zum eigentlichen Scheinen gehörigen Schein des anscheinend Wirklichen, der Wirklichkeit erscheinen läßt, meinen Hegel und Vischer.” (1951:42)

Kunstverket viser oss tingene slik de “i sannhet *er*”, sier Heidegger i sitt essay om kunstverkets opprinnelse.⁴³ Her drøfter han kunstverks og andre tings vesen med utgangspunkt i Van Goghs maleri av et par velbrukte sko: Maleriet viser oss skoenes vesen, og dette å vise skoenes vesen er dette maleriets vesen. I kunsten oppheves skillet mellom Schein og Sein, mellom det tilsynelatende og det tilsyne-latende. For Heidegger er kunstens skinn sannhet og eksistens på samme måte som det værendes inntreden i lysningen – eller lysningens inntreden i det værende – er det. I kunsten blir “skinn” og “lysning” det samme, kan vi si.

Å ha skinn av noe, å fremtre som noe annet enn seg selv slik virkelighetens Schein tilsier, er en helt annen sak, mener Heidegger. Denne tilsynelatenheten kommer fra synet om at det tilsynelatende tilhører kunstens fremtreden, og det er dette synet Staiger tilskriver Mörike. Ifølge Staiger må Mörike mene at også det virkelige Skinn, kunstverkets selvtilsynekomst, er bare tilsynelatende; at kunstens form har skinn av å være salig, men *er* det ikke. Om Staigers fremstilling av Mörikes syn på kunstens skinn er korrekt, kan han ikke bruke Vischer-sitater som belegg for dette, mener Heidegger: siden Vischer her er på linje med Hegel.

Uansett kan diskusjonen om hvilken betydning filosofi og estetikk har for kunsten tydeliggjøre hvor mye omhu som trengs for å klarlegge “vesensforholdene” mellom det egentlige og uegentlige skinn, tilsynekomst og det blott tilsynelatende (i betydningen usikker oppfatning), og å kunne bruke de tilsvarende betegnelsene klart og sikkert, påpeker Heidegger.⁴⁴ Hvordan vi skal forstå “scheint” i siste vers av Mörikediktet, kan bare bestemmes utifra diktet selv, fastslår han. Samtidig forblir diktet i atmosfæren av sin tidsalders språkforståelse og harmoniserer med denne grunnstemningen, om det ellers er “et kunstverk av ekte slag” selv.⁴⁵

Som kunstverk av ekte slag er diktet autonomt, men samtidig også et produkt av sin samtids språk og historisk bestemt. Kunstverket danner sin egen verden, samtidig som den i en annen forstand fortsatt er en del av den verden det springer ut av. Drøftingene om datidens språkbruk og estetiske tenkning kan altså bidra til å rekonstruere denne språklige tidsånden

⁴³ “Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*.” (Heidegger 1960:30)

⁴⁴ “Die Erörterungen möchten gleichsam als hermeneutisches Vorspiel deutlich machen, daß es schon einer großen Sorgfalt bedarf, um sich auch nur in den Wesensverhältnissen des eigentlichen und uneigentlichen Scheinens, des Erscheinens und des bloßen Scheines im Sinn des schwankenden Meinens zurechtzufinden und die entsprechenden Wortbedeutungen klar und sicher zu gebrauchen.” (1951:43)

⁴⁵ “Wie jedoch das ‘scheint’ im letzten Vers des Mörike-Gedichtes zu verstehen ist, das läßt sich nur aus dem Gedicht selbst entscheiden. Das Gedicht selbst aber verbleibt in der amosphäre des Sprachgeistes seines Zeitalters und schwingt in einer Grundstimmung, wenn anders es selber ‘ein Kunstgebild der echten Art’ ist.” (1951:43)

som “diktet selv” besvarer eller stiller spørsmål ved. Vi kan dermed si at Heidegger her foreskriver en katakron lesning av diktet, at han forsøker å lese det på sin samtids premisser. Problemet med slike lesninger er at den samtiden det da skal leses utifra, må konstrueres i ettertid og dermed aldri kan bli den samme som den historiske.

Ist ist ist

Heidegger siterer nå “ein Kunstgebild der echten Art” ordrett, men vil fortsatt ha trykk på “ist” i siste vers. I denne omgang er det derfor han som antyder en feillesning hos Staiger, med utgangspunkt i ordet “aber”. Ifølge Heidegger er det blant annet dette ordet som skaper den rytmen som legger trykket på “ist”. Derfor bør det ikke leses for lett eller overhøres, mener han – underforstått at Staiger kanskje leser siste vers således:

Was (aber) schön ist, selig scheint es in ihm selbst
 = - - === - - - == - == - =

eller

Was schön ist, selig scheint es in ihm selbst
 - === - - - == - == - =

i stedet for

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst
 - = - - = - - == - == - =

slik Heidegger selv leser det. Staiger må nå tro Heidegger mener han leser diktet slik:

Was schön ist, selig scheint es in ihm selbst
 - = - = - = - = - =

som heller ikke legger trykker på “ist” og dermed ikke forklarer hvorfor Heidegger fortsatt insisterer så sterkt på dette. Heideggers påpekning blir derfor komplett ubegripelig for Staiger. Uansett kommenterer han dette i hans siste svar til Heidegger, men i parentes: “(auch ich habe dieses Wort keineswegs überhört!)” (1951:48). Utropstegnet tyder på en viss indignasjon. Siden Staiger ikke har oppfattet Heideggers leserytme, er han mest opptatt av å tilbakevise antydningen om at han kan ha oversett *betydningen* av “aber”, mer enn dets innvirkning på trykkdannelsen.

Heideggers trykksterke “aber” kan enten oversettes med “men”, eller med “virkelig”, “ekte”. Det “virkelig” skjønnne, ekte skjønnhet, fungerer da som en forsterkning i forhold til verset foran, som tar for seg “ekte kunst”, mens et trykksterkt “men” også kan antyde en mulig motsetning mellom kunsten og det skjønnne: en annen metonymisk forbindelse enn forholdet mellom kunstverket og dens betrakter. Men i *Der Ursprung des Kunstwerkes* er kunsten “sannhetens i-verk-settelse” [Ins-Werk-Setzen], noe som skjer gjennom det han kaller skapende bevaring [Bewahrung] av sannheten i verket.⁴⁶ De bevarende rykkes ut av sin tilværelse og inn i kunstverkets “lysning” [lichtung].⁴⁷ Skillet mellom verk og bevarer viskes dermed ut, kunsten er det som skjer med og i dem. Den metonymiske forbindelsen skifter karakter og blir mer metaforisk, kunne vi si. Forskjellen mellom å lese “aber” med eller uten trykk, som forsterkning eller motsetning, som bærer av metaforer eller metonymier, blir med andre ord oppløst når vi leser diktet som kunst, når vi lar oss “rykke inn i diktets sannhet”.⁴⁸

Mens Staiger leste en 3 x 3 + 1 struktur i diktet, deler Heidegger det i 3 + 3 + 2 + 2. Lampen kaster *glans* over taket slik at det overstråler resten av rommet, men ikke med sitt lys:

Den vakre lampen lyser opp rommet også når den ikke er tent. Den innreder dette rommet med sitt (verbale) vesen, som “nå snart er glemt”. Det vil si at det opplyste kommer til syne som noe allerede tilstedeværende i lys av den vakre lampen.⁴⁹

Heideggers lampe er altså slukket. Det er ikke dens lys, men dens vakre vesen som lyser opp i rommet, indirekte, via taket det smykker – på samme måte som et ikke-imaginært tak kan lyse opp et rom ved hjelp av sitt indirekte lys fra en tent lampe. Men i Mörikes rom er det altså skjønnhetens partikler og bølger som skinner, i Heideggers øyne.

I andre del av diktet indikerer det gyldengrønne i eføykransen det glødende-voksende dionysiske (“das glühend-wachstümliche Dionysische”). I motsetning til Staiger oppfatter ikke Heidegger kjeden av barn på den vakre lampen psykologisk-biografisk, som en indikasjon på dikterens erindring om sin tapte barndom: Eføykransen og barnerekken tilhører bildet av den skjønnne lampen, i den grad de “lysende” fyller lystgemakkets verden, skriver Heideg-

⁴⁶ “Ins-Werk-Setzen heißt aber zugleich: in Gang- und ins Geschehen-Bringend des Werkseins. Das geschieht als Bewahrung. Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk.” (Heidegger 1960:73)

⁴⁷ “Bewahrung des Werkes heißt: Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden. [...] das Wesen der Existenz ist das ausstehende Innestehen im wesenhaften Auseinander der Lichtung des Seienden.” (Heidegger 1960:68)

⁴⁸ “Die Bewahrung des Werkes vereinzelt die Menschen nicht auf ihre Erlebnisse, sondern rückt sie ein in die Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenden Wahrheit und gründet so das Für- und Miteinandersein als das geschichtliche Ausstehen des Da-seins aus dem Bezug zur Unverborgenheit.” (Heidegger 1960:69)

⁴⁹ “Die schöne Lampe lichtet, auch ohne zu brennen, das Gemach. Sie räumt diesem Raum sein Wesen (verbal) ein, das ‘nun fast vergessen ist’. Dies sagt: Das Gelichtete erscheint als schon gewesen im Licht der schönen Lampe.” (1951:44)

ger.⁵⁰ Mener han da at lampen er et bilde, at der er et bilde på lampen, eller at diktet handler om et bilde av en lampe? Gjerne alt på en gang, kanskje, i mangfoldet av betydninger.

De to siste versene er en oppsummering av de forutgående, de lar versene 1-6 komme til orde, sier Heidegger (zur Sprache bringen). De viser lampens nærvær i seg som både sjarmerende og alvorlig (henførende og henrivende), men ikke bare i sum. Nærværets sjarm og alvor spiller mykt i hverandre og rundt “hele formen”. Og med “die ganze Form” menes ytre, “tilsynekomsten av det satte nærværets totale ytre: den ennå uforrykkede vakre lampen, hvis nærvær og utseende forvares i diktet gjennom to ganger tre vers (1-6)”.⁵¹ Lampens nærvær og utseende blir forvart [verwahrt] i diktet, som altså er noe annet enn de bevarendes bevaring [Bewahrung] av kunstverket. Alvoret som lampens form er omgitt av hos Staiger, er en del av dets ytre for Heidegger. Lampens sjarm skiller den altså ikke fra Alvoret den er omgitt av, tvert om er Alvoret en del av lampens sjarm. Men formen, det som er kommet til syne, tildekker samtidig det som ligger under. Ansiktet er også en maske.

Det er diktet som får den vakre lampen til å skinne, som i-verksetter sannhetens hendelse i lampen, kunne vi si: ved å vise oss lampen slik den i sannhet er, som ting. Etter åttende vers er den vakre lampen beskrevet i ord, men ennå ikke betegnet som “kunstverk av ekte slag”. Det gjenstår å si. Lampens skjønnhet er ennå uuttalt, diktet har ennå ikke vist oss denne siden av lampens vesen. Derfor avsluttes det åttende verset umiddelbart etter ordet “form” med en tankestrek, uten punktum bak. Det skjønnne er det som gjør lampen til et kunstverk, det er skjønnheten selv som utgjør “lampens ekte slag”. Det er dette som gjenstår å sies med de to siste linjene i diktet.

Tankestreken utsier en forskjell som både skiller og sammenbinder, fortsetter Heidegger: Versene 9 og 10 er rettet mot og samler versene 1-9, men spesielt versene 7 og 8. For Heidegger danner altså versene 7 og 8 en figur innenfor den figuren som dannes av versene 1-9, og versene 9 og 10 leser han altså som en figur for begge. Og for å oppsummere, også med det han tidligere har sagt om strukturen: Versene 1-6 har et referensielt forhold til lampen, og versene 7-8 har et referensielt forholdt til versene 1-6, mens versene 9-10 har et referensielt forhold til versene 1-8, men særlig til 7 og 8. Det gir oss følgende figur:

⁵⁰ “Efeukranz und Kinderschar gehören zum Kunstgebilde der schönen Lampe, insofern diese die Welt des Lustgemachs lichtend einräumt.” (1951:44)

⁵¹ “Das Wort Form bedeutet hier nicht die Hülle für einen Inhalt, sondern meint forma als μορφή, die Gestalt des Aussehenden. ‘Die ganze Form’: das ist das in das Erscheinen seines vollen Aussehens gestellte Anwesende: die

akter/bryr seg om/frykter lampens, diktets, skjønnhet? Kunstneren? De bevarende? Svaret spiller her liten rolle for kunstneren, ifølge Heidegger:

For han vet: et kunstbildes rette slag, det skjønnes skjønnhet, er ikke avhengig av menneskers nåde, om de akter på kunstverket eller ikke, om de klarer å nyte det som er skjønt eller ikke. Det skjønnne forblir hva det er, uavhengig av hvordan spørsmålet “Wer achtet sein” blir besvart.

“Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst”: Det skjønnes skjønnhet er den rene tilsynekomsten av “hele formen” i sitt vesen.⁵³

At kunstbildets rette slag, innerste vesen, ikke er avhengig av “menneskers nåde”, virker umiddelbart mer kategorisk enn Heideggers egen fremstilling i *Der Ursprung* av kunstverket som avhengig av de skapende og de bevarende.⁵⁴ Selv om han her gjør skjønnhetens autonomi til Mörikes viten, er her ikke noe som tyder på at Heidegger selv er av en annen oppfatning. Det skjønnne blir her et objekt, en gjenstand som er skjønn *an sich* – i motsetning til Kants estetikk hvor det skjønnne er en objektrepresentasjonen i subjektet, og til Vischers utsagn om det skjønnne i hans kritikk av sin egen (tidligere) estetikk:

Det skjønnne er ikke en enkel gjenstand, det skjønnne oppstår først i anskuelsen, det er kontakten mellom en gjenstand og et observerende subjekt, og siden subjektet er virkelig handlende i denne kontakten, så er det en handling. Kort sagt er det skjønnne ganske enkelt en bestemt anskuelsesmåte.⁵⁵

Utenfor anskuelsen blir “de bevarende” kunstverkene selv, de blir i en viss forstand selvbevarende. Alternativt kan vi oppfatte Heidegger her i samsvar med hva han sier i *Der Ursprung*, om at et kunstverk som ikke mottas på den måten det fortjener i sin samtid, kan fremstå for “de rette bevarende” i ettertiden.⁵⁶ Dette innebærer at autonomi-tendensen i Mörike-analysen ikke nødvendigvis motsier den pragmatiske grunnholdningen vi finner i *Der Ursprung*.

⁵³ “Denn er weiß: die rechte Art eines Kunstgebildes, die Schönheit des Schönen, waltet nicht von Gnaden der Menschen, insofern sie das Kunstwerk achten oder nicht, ob sie, was schön ist, in ihren Genuß nehmen oder nicht. Das Schöne bleibt, was es ist, unabhängig davon, wie die Frage ‘Wer achtet sein?’ beantwortet wird. ‘Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst’: Die Schönheit des Schönen ist das reine Erscheinenlassen der ‘ganzen Form’ in ihrem Wesen.” (1951:45f)

⁵⁴ “So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden.” (Heidegger 1960:67f)

⁵⁵ “Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines affassenden Subjekts und, da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung.” (fra Vischers “Kritik meiner Ästhetik” i *Kritische Gänge*. Stuttgart 1866, 5. Heft s. 6, sitert etter Barnouw 1971:22f).

⁵⁶ “Es bleibt immer, wenn anders es ein Werk ist, auf die Bewahrenden bezogen [...]” (Heidegger 1960:68f)

Det som er skjønt, virkelig skjønt, er skjønt innenfra og ut, “i seg” til forskjell fra å “kun fremstå som skjønt”. Ordet “ist” har her betydningen av “veser” [west], sier Heidegger: hva som fremtrer på det skjønnes vis.⁵⁷ Med “veser” mener Heidegger fremtredelsen av en tings vesen: Det er ikke slik at en ting har et vesen, vesenet kommer til uttrykk i selve fremtredelsen ved at den “veser”, fremtrer eller essensierer.⁵⁸

Men det som fremtrer som noe skjønt, hva kan det annet enn smykkende-lysende la en verden komme til syne (verbalt) i sitt vesen? Dette makter det skjønnbare i den grad det lyser lysende i han selv, det vil si: skinner. Fordi “scheint” betyr dette og “in ihm selbst” tilhører ham, svinger diktet med disse siste ordene tilbake til de første: “Noch unverrückt, o schöne Lampe. . .”⁵⁹

Å være eller essensiere skjønnhet, “*schön-sein*”, er for Heidegger altså det samme som å stråle *an sich*, med andre ord “*schön-scheinen*”. Slik nyanserer han og dels utdyper skillet mellom *sein* og *scheinen*, samtidig som han avviser det: *Sein* og *scheinen* er både like og forskjellige. Dermed får vi at bare i kunsten, i det skjønnbare, oppheves forskjellen mellom “*Sein*” og “*Schein*”, og at dette er en egenskap ved og det essensielle i all kunst. Alle etterligninger av kunst – som gjennom å påvise og fremheve skillet mellom væren og tilsynekomst (og mellom *sein* og *scheinen*) viser at det er noe annet enn hva det fremtrer som – har derimot ikke andel i det skjønnbare.

Det som skinner så urokkelig i seg selv er altså kunsten, og i dette tilfellet diktekunsten og Mörikes eget dikt. Det er denne vendingen mot seg selv – eller: mot “ham” selv – som fører oss tilbake til diktets begynnelse, hyllesten til kunstens vesen som implosivt skinnende og uforrykt.

Dette kunstens skinnende vesen, som Heidegger oppfatter som et essensielt og dermed per definisjon urokkelig fenomen, uttrykt gjennom metaforen “lampen”, blir hos Mörike derimot truet: av tiden, gjennom sitt “noch nicht” som antyder at noe kan skje som forskyver det hittil ubevegede. Denne trusselen, eller muligheten, er det som skaper spenning i diktet og gjør oss oppmerksom på det labile ved kunsten, at den er relativ i den forstand at også den er prisgitt tid og rom. Denne voksende, temporale relativismen er imidlertid innbefattet i

⁵⁷ “Das ‘ist’ nennt das ‘in-sich-schön-sein’ zum Unterschied gegen das ‘bloß als schön vorgestellt werden’ durch ein Achten auf das Schöne. Das ‘ist’ hat hier die Bedeutung von ‘west’: was in der Weise des Schönen west . . .” (1951:46)

⁵⁸ Som det står i *Kunstverkets opprinnelse*: “Vi skal imidlertid ikke benytte ordet ‘veser’ men i stedet holde oss til ‘fremtre’ som en oversettelse av ‘west’. (O.a.)” (Heidegger 2003:9n)

⁵⁹ “Was aber als ein Schönes west, was kann es anderes als schmückend-lichtend eine Welt in ihrem Wesen (verbal) erscheinen lassen? Dies vermag das Schöne nur, insofern es in ihm selbst leuchtend lichtet, das heißt: scheint. Weil das ‘scheint’ dies bedeutet und das ‘in ihm selbst’ zu ihm gehört, schwingt das Gedicht mit diesen letzten Worten zurück in die ersten: ‘Noch unverrückt, o schöne Lampe. . .’” (1951:46)

uttrykket “west”. Gjennom å omfatte hele mulighetsområdet i tid og rom blir kunstens “vesing” tidløs, absolutt – og uoverskuelig. Kunstens tingbilde er mer enn den enkelte gestalt, objektrepresentasjon eller fantom. Betydningen av det skinnende i “scheint” viser ikke i retning av et fantom, men av epifani, sier Heidegger: “Kunstgjenstanden av ekte slag er selv epifanien av en verden opplyst av og oppdaget i ham”.⁶⁰ Altså: Et kunstverk er en epifani av seg selv. Ved hjelp av denne epifanien blir kunstverkets egentlighet oppdaget [gewahrt] i kunsten. Vi har dermed tre former for samspill mellom verket og sine omgivelser hos Heidegger: Verkets oppbevaring av sin historiske virkelighet, “jorden”, som diktets *forvaring* [verwahrung] av lampens nærvær og utseende; verkets epifaniske *oppdaging* [gewahrung] av sin egen verdens fremstilling; og de bevarendes (lesernes) *bevaring* [bewahrung] av kunstverkets (diktets) vesen, i møtet mellom “jorden” og “verden” og de bevarendes egen. De værendes væren, menneskers og kunstverks eksistens, består dermed i å bevare og bevares av hverandre, som både subjekter og objekter for hverandre. Mörikes dikt bringer et kunstverks vesensart (med andre ord: diktekunsten) til orde (“zur Sprache”), sier Heidegger:

Gjennom dette har ikke dette kunstbildets konkretisering, lampen, bare karakter av brennende lys, men heller av at kunstverkets vesen, den skjønnne lampens skjønnhet, lyser på samme måte som det lysende Skinnet. Den allerede utbrente lampen lyser ennå, idet den som skjønn lampe belyser: den viser seg (skinnende) og bringer sin verden (lystgemaket) til skinnen.⁶¹

Kunstverket opphøyer sine tinglige omgivelser (jorden) til kunstens skinnende verden, til kunstens egentlige, innerste, evige (og opphøyde) vesen *an sich*. Dens vesen overskrider dermed all forstand. Kunstens skjønnhet blir dermed sublim: uoverskuelig og ufattbart i sin storhet, epifanisk i sin fremtreden. Kunstens sublinitet gjør at dens skjønnhet ikke umiddelbart kan fattes av enkeltmennesker, og ikke trenger dem for å kunne “vese”. I dette ligger en adskillelse og en slags sorg, som Heidegger forbinder med vemodet som kan leses ut av Mörikes dikt:

Vemodsstemningen påvirker kunstbildet i den grad det ikke lenger har om seg menneskenes allmenne påaktning av sitt vesen. Kunstverket får dermed ikke oppfylt denne forpliktelsen, ei heller kan det ubeskåret redde seg selv. Kanskje har dikteren

⁶⁰ “Die Bedeutung des Scheinens im ‘scheint’ weist nicht in die Richtung von Phantom, sondern in diejenige von Epiphanie. Das Kunstgebilde echter Art ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewahrten Welt.” (1951:47)

⁶¹ “Dadurch hat nicht nur das Gegenständliche dieses Kunstgebildes, die Lampe, den Charakter des brennenden Leuchtens, sondern das Wesen des Kunstwerkes, die Schönheit der schönen Lampe, leuchtet in der Weise des lichtenden Scheinens. Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie als schöne Lampe lichtet: sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Lustgemach) zum Scheinen bringt.” (1951:47)

kastet et blikk inn i denne manglende evnen til kunstverkets vesen (i denne “sorgen”), så også hans eget sinn blir vemodig stemt av denne klagen. Som epigon har han åpenbart sett mer enn forgjengerne og dermed fått mer å bære på.⁶²

Når kunstverket ikke trenger menneskene, ikke bevares av menneskene og mister muligheten til å finne sine “rette bevarende”, er kunsten i ferd med å dø. Kunstverkets forpliktelse, som består i å bevare det virkelige og vise oss tingene slik de i sannhet er, kan dermed ikke oppfylles. Og uten bevarende, avskåret fra muligheten til eventuell fremtidig bevaring, kan kunstverket heller ikke “redde seg selv”, ikke ubeskåret. Kunstverket og kunsterfaringen (i det kunsterfarende fellesskapet) svikter hverandre når de kunsterfarende ikke lenger bryr seg om kunstens vesen, som nettopp er å skue og bevare sannheten om de kunsterfarendes verden. Idet kunst og virkelighet forvises til hver sine felter og autonomiseres, går kunsten sin død i møte. Dette er det senromantikeren og Goethe-entusiasten Mörike sørger over, skal vi forstå Heidegger rett.

Staigers syntese

I sitt svar 6. januar 1951 beklager Staiger at han misforsto Heideggers bruk av *schein*. Han trodde at også Heidegger brukte ordet i betydningen “det ser slik ut, men er ikke slik” – “es sieht so aus, aber ist nicht so” (1951:48). Om kunstverket sier han at det synes å være salig i seg selv, “og uten å trenge oss. Det skinner! Formodentlig er det slik. Helt sikkert vet vi det ikke”.⁶³ Dermed inkluderer han Heideggers tilsyne-latende væren og skinnen i det som hos Staiger bare kan erkjennes som tilsynelatende og usikkert. Der Heidegger posisjonerer seg i kunstverket som lar sin skjønne væren komme til syne, befinner Staiger seg i erkjennelsen, betraktningen og fortolkningen.

Samtidig er det ikke så stor forskjell mellom tolkningene deres likevel, mener Staiger: De mener begge at “scheint” deler seg i flere betydninger, men legger ulik vekt på hvilken av dem som veier tyngst – hva som er konnotasjon og hva som er denotasjoner.⁶⁴ Grunnen til at

⁶² “Die Stimmung der Wehmut trifft das Kunstgebilde insofern, als es die seinem Wesen gemäße Achtung der Menschen nicht mehr um sich hat. Das Kunstwerk vermag dieses Haben weder jemals für sich zu erzwingen, noch auf immer ungeschmälert für sich zu retten. Vielleicht hat der Dichter in dieses zum Wesen des Kunstwerkes gehörende Unvermögen (in dieses “Wehe”) einen Blick geworfen, so daß von diesem Weh her sein Gemüt wehmütig gestimmt bleibt. Er hat als Epigone offenbar mehr gesehen als die Vorgänger und schwerer daran getragen.” (1951:47f)

⁶³ “Es scheint in sich selber selig zu sein und unser gar nicht zu bedürfen. Es scheint! Vermutlich ist es so. Ganz sicher wissen wir das nicht.” (1951:48)

⁶⁴ “Wir geben ferner beide zu, daß das “scheint” in manchen Bedeutungen schillert. Sie legen den Nachdruck mehr auf *lucet* (dem Scheinen, dem Leuchten der Lampe zuliebe), ich nach wie vor mehr auf *videtur*.” (1951:49)

Staiger fortsatt foretrekker *videtur* fremfor *lucet*, har sammenheng med hans forståelse av dikterens – fremfor diktets – vemod: ikke bare fordi han vet at kunstverket i sitt vesen unnslipper de fleste, slik Heidegger anførte i sitt brev, “men først og fremst fordi også han selv ikke lenger våger å føle seg sikker som innviet”.⁶⁵ Dette vemodet fremkommer som belegg i andre tekster av Mörike, blant annet i kunstnerromanen *Maler Nolten*, mener Staiger.

Hvorfor skulle da denne konteksten, Staigers tolkning av vemodsstemninger i andre Mörike-tekster, telle mer enn Heideggers tese om kunstnerens innsikt i kunstens begynnende død? Jo: i en filologisk lesning gjør den det, i en filosofisk lesning gjør den det ikke. Her har vi to forskjellige lese måter, forklarer Staiger. Heidegger leser diktet som et vitnesbyrd på *det* dikteriske og *det* skjønne i sin uklanderlige enkelhet (“wandellosen Einfachheit”). Staiger leser det mer “som vitnesbyrd på den spesielle, ugjenkallelige kunsten til det dikteriske og det skjønne som *virkelig* er blitt til i Mörike ved midten av forrige århundre”.⁶⁶ Også Staiger innrømmer at Mörike har del i *det* skjønne, i betydningen “μετέχει”. Men det opptar han mindre enn “spørsmålet *hvordan* han har denne andelen, *hvordan* det ene bryter seg individuelt til syne i ham”.⁶⁷

Det Staiger her gjør, er å desavuere Heideggers tolkning der den etter hans oppfatning beveger seg utenfor rammene for en “filosofisk” lesning. I en slik lesning er dikterens vemod partikulær og årsakene til den irrelevant, og kan følgelig ikke tillegges samme vekt som rivaliserende teorier i en filologisk lesning, mener Staiger. I det øyeblikk Heidegger beveger seg inn på det partikulære, dikterens vemod, må han lese og fortolke på en annen måte: den av Staiger foreskrevne syntesen av tekstimmanent og historisk-biografisk metode. Denne innvendingen innebærer imidlertid en uheldig sammenblanding av diktets lyriske og empiriske jeg. Staiger forutsetter at det empiriske vemodet han tillegger Mörike, utifra tolkninger av andre tekster om og av Mörike, er det samme som det lyriske jegets vemod i “Auf eine Lampe”. Heidegger bruker på sin side termen “dikteren” som *metafor* for diktets lyriske jeg og diktet selv. Og mens Staiger knytter vemodet til Mörikes dokumenterbare tvil på egne evner til erkjennelse, knytter Heidegger vemodet til det allmenne forholdet mellom kunstner og kunstverk på den ene siden og publikum (“menneskene”) på den andre. En type vemod hos det empiriske jeget utelukker ikke at det lyriske jeget kan være dominert av en annen type

⁶⁵ “sondern weil auch er selbst sich nicht mehr sicher als Eingeweihter zu fühlen wagt.” (1951:49)

⁶⁶ “als Zeugnis der besonderen, unwiederholbaren Art des Dichterischen und des Schönen, die in Mörike um die Mitte des letzten Jahrhunderts wirklich geworden ist” (1951:49)

⁶⁷ “noch mehr muß mich die Frage beschäftigen, *wie* er daran Teil hat, *wie* das Eine sich in seiner individuellen Erscheinung bricht.” (1951:49)

vemod. Det ene utelukker følgelig ikke det andre. Men i diktet er det tekstens jeg som kommer til orde – eller som “konstrueres” av leseren.

Kapittel 3: “Wie reizend alles!”

Spitzers innlegg i Mörike-debatten

The formal features with which I began are the product of the interpretive principles for which they are supposedly evidence. (Fish 12)

Etter at dialogen mellom Staiger og Heidegger ble publisert, grep Leo Spitzer pennen for å gi en supplerende analyse av diktet. Som Staiger er han opptatt av samspillet mellom form og innhold, mellom den “sanselige utformingen av lampens kunstneriske struktur og dennes symbolverdi for diktet”.⁶⁸ Hans lesning munner likevel ut i en tredje forståelse av “schein” og det siste, omstridte verset.

I beskrivelsen av lampen finner Spitzer en kontrast i farge og form som beskrives eksplisitt i versene 7-8. Denne kontrasten finner han også metrisk representert, i overgangen fra den livlige rytmen i det første halvverset til det tunge fallet i den lange setningen som følger:

Wie reizend alles! lachend,
und ein sanfter Geist des Ernstes doch ergossen um die ganze Form
- - = - = - = - - - = - - - = - =

Motsetningene her mellom det lette og tunge, det livlige og alvorlige bærer Spitzer med seg i sin videre tolkning av diktet. Eller, hans tolkning av diktet er nettopp det som gjør at han leser inn en slik rytmisk kontrast. Uansett medvirker dette til at Spitzer kan kritisere Heideggers forståelse av ordet “reizend”. Heideggers parafrase setter “Reiz” og “Ernst” som motsetninger til hverandre, mener Spitzer, og henviser til det Heidegger sier om kunstverkets “henrykkende” [entzückenden] versus “hen-rykkende” [entrückenden] funksjon.⁶⁹ (Men hos Heidegger oppheves disse motsetningene i kunstbildet: i diktingen, som omfatter *både* lampens sjarm og rommets alvor, kunstverket er både skjønt og sublimt.) For filologene oppstår

⁶⁸ “die sinnliche Gestalt des Kunstgebildes der Lampe und deren Symbolwert für das Gedicht.” (Spitzer 254)

⁶⁹ “Die Verse 7 und 8 [...] zeigen das in sich einige Anwesen der schönen Lampe als reizendes und als ernstes (alt entzückendes und als entrückendes), beides jedoch nicht in der bloßen Summe.” (1951:44)

derimot motsetningen mellom “lachend” og “ernst”, fordelt på ringborden og eføykransen, mener Spitzer.⁷⁰ Borden er leende og kransen alvorlig:

“Wie reizend *alles!*” henviser til det hele på samme måte som “die *ganze* Form”, mens “reizend” bare i liten grad henspiller på “reizen”, og – lik fr. *charmant* eller *ravissant* – bare tilkjenner en bestemt, temperert grad av det kunstnerisk-skjønne.⁷¹

Både “reizend” og “reizen” er avledet fra “Reiz”, som enten betyr irritasjon eller tiltrekning, sjarm, lokkelse. Siden “Reiz” spiller en sentral rolle i Kants estetikk,⁷² er det interessant å se nærmere på Spitzers og Heideggers ulike oppfatninger og at reizend både kan være synonym og antonym til reizbar:

	Reiz		
Substantiv			
Betydning	irritasjon	+	tiltrekning, sjarm
Verb			
	reizen		(reizen)
Adjektiv	reizbar	+	(reizend)
Betydning	irritabel	ubehagelig ⁷³	sjarmerende

Spillet mellom sjarm og alvor, mellom “reizend” og “reizen” som begge kan bety det samme og sin motsetning, forbinder Heidegger med forskjellen mellom det å bli henrykt og det å bli hen-rykket av et kunstverk. I *Der Ursprung* fremhever han kunstens evne til å rykke betrakteren ut av sin egen verden og inn i verkets, mens han på den annen side kritiserer og advarer mot kunst som (overfladisk) opplevelse [Erlebnis]. Dette er etter mitt syn en vektlegging av forskjellen mellom opplevelse og “rett bevaring”, og ikke en ekskludering av betrakterens (og leserens) rolle i kunsten som *hendelse*.⁷⁴

⁷⁰ “Heideggers Paraphrase setzt ‘Reiz’ und ‘Ernst’ in Gegensatz und spricht von einer ‘entzückenden’ und ‘entrückenden’ Funktion des Kunstwerks – für den Philologen ist der Gegensatz ‘lachend’ und ‘ernst’, verteilt auf den Ringelreihn und den Efeukranz [...]” (Spitzer 254)

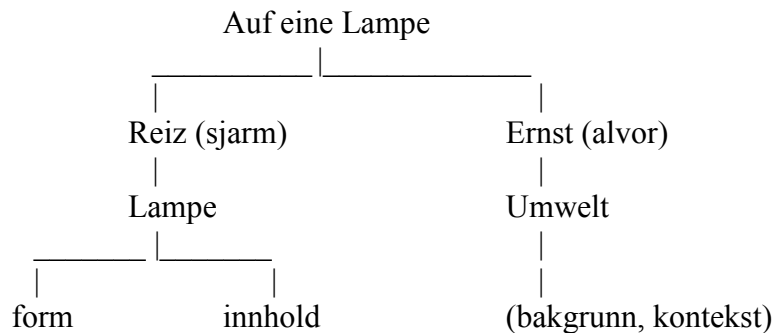
⁷¹ “‘Wie reizend *alles!*’ bezieht sich auf das Ganze ebenso wie ‘die *ganze* Form’, wobei ‘reizend’ nur leise an ‘reizen’ anspielt und, gleich frz. *charmant* oder *ravissant*, einfach einen bestimmten, temperierten Grad des Künstlerisch-Schönen anzeigt.” (Spitzer 254)

⁷² I *Kritik der Urteilskraft* er ‘Reiz’ i betydningen sjarm og tiltrekning, noe som bidrar til å vekke interesse og dermed gjør det skjønne urent. For Kant er interesseløshet en nødvendig egenskap for det rent skjønne.

⁷³ jf Kunnskapsforlagets *Tysk-norsk blå ordbok* (1998:394): “*das kann ja reizend werden!* (iron.) det kan jo bli passende ubehagelig!”

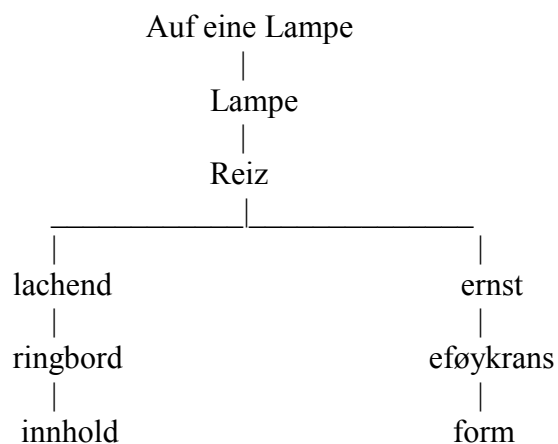
⁷⁴ “Die Weise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet [...] Wenn Werke dem bloßen Kunstgenuß dargeboten werden, ist noch nicht erwiesen, daß sie als Werke in der Bewahrung stehen.” (Heidegger 1960:69)

For Spitzer er ringborden forbundet med latter, eføykransen med alvor, og helheten med Reiz i betydningen grad av kunstnerisk-skjønnhet, ynde. Alvoret er her en del av lampen, mens det hos Heidegger tilhører ånden som omgir den, mørket som kunstverkets lesning fremtrer i. I så fall blir diktet en ramme rundt lampens “Reiz” og det uopplyste alvoret rundt. Spitzers fremstilling og kritikk av Heidegger kan fremstilles slik:



Spitzer overser dermed Heideggers presisering av at sjarm og alvor ikke opptrer hver for seg, men spiller mykt i hverandre og rundt “die ganze Form”.⁷⁵ Sjarmen er ikke forbeholdt lampen, erindringen, alvoret ikke forbeholdt omgivelsene, glemselen. Slik Heidegger leser diktet, rommer det en mer dynamisk spenning og samspill mellom det lette og det tunge enn det som fremgår av Spitzers kommentar. For Heidegger er det nettopp alvoret som gjør det skjønnere til noe mer og dermed uskjønt, til noe antiestetisk: til det han forbinder med kunsten som sannhet, hendelse og eksistensiell erfaring. Både sjarm og alvor spiller mellom form (innhold) og bakgrunn, mellom lampen og dens omgivelser, mellom tekst og kontekst, mellom diktet og leserne.

Spitzer selv leser motsetningene i diktet slik:



⁷⁵ “Reiz und Ernst des Anwesens spielen sanft ineinander und umspielen ‘die ganze Form’.” (1951:44)

Her inngår både latter og alvor i lampens sjarm. Eføykransen rammer inn lampen, det glade innholdet har en alvorlig form – men ikke for alvorlig, for gleden og alvoret påvirker hverandre gjensidig.⁷⁶ Der Heidegger (metonymisk/metaforisk) forbinder det gyldengrønne med “das glühend-wachstümliche Dionysische” (1951:44),⁷⁷ det vil si med spill og bevegelse, knyter Spitzer den (metamorfosisk) til det lett alvorlige, “en *myk* nyanse i harmoni med teksten: Naturens mettede grønne stilisert i kunstens metalliske gull”.⁷⁸ Vi ser her et omriss av to svært forskjellige måter å forholde seg til et kunstverk på: som dynamisk hendelse (Heidegger) eller som statisk stilisering av dynamisk natur (Spitzer). Det siste forbinder vi gjerne med kunstneriske intensjoner i den romantiske epoken, drømmen om å fastholde øyeblikket, det forgjengelige, i kunstens evige liv. Kunst som hendelse er en mer moderne forestilling.

Som Heidegger er Spitzer opptatt av at de siste ordene i diktet peker tilbake til de første, men går et skritt videre: diktet selv er sirkulært konstruert, som marmorskålens runde form. Sirkelen som returnerer til seg selv er (en metafor for) Mörikes kunstsyn, mener Spitzer: et ekte kunstverk er “alltid sluttet om seg selv, leende-alvorlig, veltemperert”.⁷⁹ Gjennom begynnelsen og slutten av diktet blir de temporale og romlige dimensjonene i kunstverket konfrontert. Forbindelsen i tid mellom “noch unverrückt” og “Wer achtet sein?” i det nå nesten glemte lysthuset, får Spitzer til å anta at diktet ble skapt som følge av et glimt av den skjønne lampen i det glemte, kanskje antikke rommet, like før en radikal forandring (forflytting til museum) skulle finne sted og i en tid da kunstverket syntes å ha mistet sin betydning.

Tingdiktet om den skjønne lampen arbeider seg til kunstens vesen, slik den fremstår for Mörike, via en “symbolting”: det er ingen traktat om det skjønne, men fremstillingen av en lyrisk opplevelse av det skjønne i lampen, og vi deltar i vendingen fra beskrivelsen til poetisk opplevd definisjon.⁸⁰

⁷⁶ “Rahmen und Umrahmtes in ihrem Zusammen zeigen ferner eine Mischung von Fröhlichkeit und Ernst, die Ausgelassenheit der Darstellung ist herabgestimmt durch den sanften Ernst des Rahmens, anderseits kann der Ernst nicht zu schwer lasten in Anbetracht des fröhlichen Inhalts der Reliefdarstellung [...]” (Spitzer 255)

⁷⁷ kanskje som følge av en serie assosiasjoner (metonymier og metaforer) som disse: gyldengrønn–eføy–vinranke–dionysoskrans–det dionysiske ...

⁷⁸ “eine *sanfte* Tönung: das satte Grün der Natur stilisiert ins metallische Gold der Kunst” (Spitzer 255)

⁷⁹ “das echte Kunstwerk ist nach Mörike immer in sich geschlossen, lachend-ernst, wohltemperiert.” (Spitzer 255)

⁸⁰ “Das Dinggedicht über die schöne Lampe arbeitet sich zum Wesen der Kunst, wie es Mörike erscheint, an einem ‘Symboling’ durch: es ist kein Traktat über das Schöne, sondern Darstellung eines lyrischen Erlebnisses des Schönen an der Lampe, und wir machen die Wendung von der Beschreibung zur poetisch erlebten Definition mit.” (Spitzer 255)

Er Mörikes lampe et “tingdikt”? Ikke nødvendigvis, men det er en nærliggende måte å lese diktet på, som en fremstilling og avbildning av en faktisk ting. Leser vi derimot diktet som en traktat om det skjønne, kunne vi kanskje kalle det et “tankedikt”. For Spitzer er det lampens *egenskaper* slik Mörike finner dem i sin kontemplasjon over lampen, som løper sammen i en definisjon av et ekte kunstverk. Dikteren er en fortolker, som ser en vanlig lampe og opplever noe som han definerer som et ekte kunstverk: en lyrisk skjønnhetsopplevelse, ifølge Spitzer: Den skjønne lampen med sin dobbelte sirkelform og sine “kontrollerte stemningsmotsetninger” har ledet dikteren fram til hans definisjon av det kunstske, til Mörikes egen kunstvilje.⁸¹ Det er således ikke funderinger over kunstens ontologi som avføder metaforen, som produserer bildet av en lampe for dikterens indre øye, men synet av lampen og den tilhørende analysen av den som skaper eller bygger opp under dikterens kunstsyn. Mörikes fornemmelser om kunsten blir språkliggjort i og med hans beskrivelse av det han synes er skjønt ved denne lampen. Men også for Spitzer, som hos Staiger, oppstår historien om dikterens inspirasjon og intensjon utifra leserens tolkning av diktet – kombinert med antagelser om at Mörikes kunstsyn er i samsvar med Hegels og den tidlige Vischers.

I henhold til denne utlegningen defineres et kunstverk som en ting med indre motsetninger som harmoniseres og går opp i en helhet, i tråd med nykritisk estetikk. Heidegger definerer derimot Mörikes estetikk som en erkjennelsesakt, besnærende likt hans eget kunstsyn i *Der Ursprung*: Kunstverket viser oss en sjarmerende bruksting og det alvorlige rommet tingen er i, som det skjønne omgitt av det sublime, på en måte som påminner oss om vilkårene for vår egen eksistens. Det eksistensielle ved lampens situasjon er mindre viktig for Spitzer. Han er mer opptatt av lampens stil, og hvordan den illustrerer definatoriske egenskaper til et kunstverk.

Spørsmålet om betrakterens rolle, “wer achtet sein?” blir av Spitzer lest rent retorisk: Det “etablerer den romlige og tidsmessige isoleringen av kunstverket fra omverdenen og ekskluderer (negativt) betraktningen av den ytre virkningen”.⁸² Dermed tillegges Mörike nok en gang en tese om kunstens totale autonomi.⁸³ Kunstverket isoleres fra omverdenen i rom og

⁸¹ “Die schöne Lampe mit ihrer doppelten Kreisform und ihren gebändigten Stimmungsgegensätzen hat dem Dichter zu einer Definition des Kunst-schönen verholfen (*seines* eigenen Mörikeschen Kunstwillens [...]).” (Spitzer 255)

⁸² “‘Wer achtet sein?’ schließt in sich die zeitliche und die räumliche Isolierung des Kunstwerks von der Umwelt ein und schließt die Betrachtung der äußeren Wirkung (negativ) ab.” (Spitzer 256)

⁸³ Tesen om kunstens autonomi tilskrives Kant, som på sin side var mest opptatt av det skjønnes autonomi i forhold til det behagelige [Angenehm] (knyttet til subjektive interesser) og det gode (knyttet til en begrepsmålestokk). Men virkningen av det skjønne, interesseløst og begrepsløst velbehag [Wohlgefallen], er hos Kant nettopp grunnlaget for å kunne felle estetiske dommer.

tid, og forholder seg ikke til sin ytre virkning. Kunstverkets virkning har ikke noe med verket selv å gjøre.

Som Staigers muntlige opponenter (men på en annen måte enn Heidegger) tolker også Spitzer “in ihm selbst” som “in sich selbst”, i det skjønne selv. Det siste, “kraftfulle” [markige] verset leser Spitzer som viet kunstverkets indre liv, dets uavhengighet fra omverdenens tid og rom, “nå er det salighet i seg selv som fremhever seg som kunstverkets vesen”.⁸⁴ Salighet blir her er en slags indre lykketilstand uavhengig omgivelsene, en slags frelse eller nirvana. Kunstverket tilskrives dermed sjelsegenskaper og et selvstendig, men uforstyrret og evig liv. Dette blir forespeilet underveis i diktet: Den gjentatte betoningen av den selv-omsluttede kretsformen (i “Efeukranz” og “Ringelreihn”) er forspillet til “*in sich selig*”, mener Spitzer (259).

Det er denne sanselig erkjente formen som ifølge Spitzer får Mörike til å se kunstverkets vesen i noe som Hegel uttrykker som “die heitere Ruhe und Seligkeit, dieses Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung” (her sitert etter Spitzer 258). Dette er Hegels beskrivelse av ideens første fase i frø, uttrykt som kunstverk. Men det som skiller Mörikes innsikt fra Hegels, mener Spitzer, er “den organiske samhörigheten mellom den kunstfilosofiske innsikten og anskuelsen av den sanselige formen (den i seg omsluttende kretsens), som dikteren holder for sann og har fylt med symbolinnhold”.⁸⁵

Hva utsagnet inneholder er det samme hos dikter og filosof, mener Spitzer, men ikke hvordan det blir sagt og hvorfor. De kommer frem til samme utsagn på ulike måter: dikterne ved å beskrive hva de ser og se hva de beskriver, og filosofene ved å beskrive hva de tenker og tenke hva de beskriver. Her er tilsynelatende to ulike veier som fører frem til samme sted, samme sannhet.

For Spitzer er lampen ikke selv et kunstverk, men en ting som i dikterens skjønnhets-søkende øyne blir en metafor for kunstting. Mörikes dikt er altså ingen ekfrase, men en beskrivelse av fortolkerens fremferd når hans kunstsøkende øye plukker ut egenskaper ved tingen. Lampen er ikke antikk, et kunstverk i seg selv, men en helt vanlig lampe, masseprodusert eller laget av en håndverker. Det er dikteren som konstruerer kunsten: Dikteren blir håndverkerens kunstkritiker, hans ord om lampen blir både det kunstverket som diktet (selv)refererer til, og definisjonen av kunstens vesen. Alt går i sirkler om seg selv.

⁸⁴ “nun stellt sich die Seligkeit in sich selbst als Wesen des Kunstwerks heraus.” (Spitzer 257)

⁸⁵ “die organische Verbundenheit der kunstphilosophischen Einsicht mit der Anschauung der sinnlichen Form (des in sich geschlossenen Kreises), die der Dichter wahrgenommen und mit Symbolgehalt gefüllt hat.” (Spitzer 258)

Men dermed får diktet også et merkelig forhold til sitt eget kunstsyn. Diktet blir jo da lampens, kunstting-metaforens virkning, de ytre omgivelsene som Spitzer mener autonome kunstverk er løsrevet fra. Uten diktet og tolkningen ville vi ikke hatt denne lampemetaforen og forestillingen om at kunstverk er salig i seg selv, da ville vi bare hatt Hegels utsagn å støtte oss til – et utsagn som ikke er knyttet til én bestemt gjenstand eller metafor. Fordi dikteren forbinder det skjønne i lampen med et kunstverks egenskaper, og uttrykker dem gjennom den påfølgende konstruksjonen av “Auf eine Lampe”, har vi fått et konkret kunstverk å forholde oss til, diktet, hvis virkning skal være irrelevant for dets vesen, å være salig i seg selv. Vi ser altså at virkningen av lampen, som alt dreier seg om, nettopp er det som har gitt oss diktet. Dermed overskrider diktet sin egen, tilskrevne estetikk. Alternativt mener Spitzer at denne egenskapen ved lampen, virkningen, er mindre relevant enn de han ellers påviser (lukket, sirkulær, evig). I så fall er det ikke lampeskinnets estetikk han tydeliggjør, men sin egen.

Spitzers tolkning av “scheint”

Verken Staiger eller Heidegger har helt fanget betydningen av “scheint” i Mörikes dikt, mener Spitzer. Han kommer derfor med en tredje måte å tolke “scheint” og en tredje måte å forstå diktets vemod – i motsetning til Staigers bedømmning av grunnstemningen som “et melankolsk tilbakeblikk på et kunstverks væren, som er ugjenkallelig adskilt fra dikteren Mörike og hans tid”, og Heideggers oppfatning av det som “en vemodig betraktning over den vesensmessige fremmedheten til kunstverket og dets publikum”.⁸⁶

For Spitzer innebærer Staigers tolkning av “scheint” at møtet mellom kunstverket og mennesket forhindres av tiden som skiller dem, mens Heideggers tolkning skulle innebære at verk og leser alltid allerede er fremmede for hverandre. Med andre ord leser han begges tolkninger som uttrykk for deres syn på forholdet mellom verk og publikum, og mellom tekst og leser, i diktet. Begge blir dermed rammet av sitt eget vemod: Staiger, fordi han er like ugjenkallelig adskilt fra diktets opprinnelige væren som Mörike og hans samtidige fra det antikke kunstverket han forestiller seg at de skriver om, og Heidegger, fordi han selv står som publikum foran et kunstverk og rammes av samme vesensmessige fremmedhet som diktet uttrykker.

⁸⁶ “eines melancholischen Rückblicks auf ein Sein des Kunstwerks, von dem der Dichter Mörike und seine Zeit unwiederbringlich getrennt waren [bei Staiger]” – “oder als einer wehmütigen Betrachtung der wesensmäßigen Fremdheit des Kunstwerks und seines Publikums [bei Heidegger]” (Spitzer 258)

Staigers forståelse av at kunstverket *synes* salig forkastes av Spitzer, ikke fordi han mener at Mörike var sikker i sin sak, men fordi dette ikke dreier seg om spranget mellom en antikk og en (sen)romantisk tidsalder. Siden lampens tekst, det som er skjønt, er salig i seg selv, blir rommet rundt – tiden, historien, konteksten – irrelevant. Kunstverket skinner, slik Heidegger har anført, mener han. Men Spitzers lampe skinner uten å “lyse”, uten å kaste sitt lysskinn over sine omgivelser. Om lampens funksjon som lyskilde hører vi ikke noe, selv om det ville ha vært lett for dikteren å erindre lysheten [die Helligkeit] som en gang måtte ha bredd seg i gemakket. Her gjør Spitzer nærmest narr av det han kaller Heideggers etymologisk-metafysiske ordspill rundt “schön”, “scheint”, “Erscheinung” og “west”: All slik presiøst ordsmyk [preziöser Wortprunk] kan ikke endre på det enkle faktum at det ellers i diktet ikke er tale om noe lys fra lampen, påpeker han.⁸⁷

Lampens funksjon er ikke å lyse opp sine omgivelser, diktets funksjon blir dermed ikke å belyse sin kontekst, men å smykke den. Slik Spitzer ser det, har hverken historiens produksjon av forskjeller mellom kunsterfaring i ulike tidsepoker (som i Staigers *videtur*-pregede grunnstemning) eller kontekstens sublime mørke (som følger av Heideggers *lucet*) betydning for lampens skinn, for forholdet mellom verk og publikum, tekst og leser. Grunnen til det er at skinnet vender innover. Lampen imploderer. Språket i kunsten trenger ikke kommunisere med andre enn seg selv. Hele lys-metafysikken er brakt inn av Heidegger for å forklare verbet “scheinen” gjennom en henvisning til “Lampe”, mener Spitzer.⁸⁸ Også om det skulle dreie seg om en antikk lampe, slik enkelte andre lesere er tilbøyelige til å tro, er det irrelevant om den kan lyse eller ikke. Vi ser her at Spitzer tolker Heideggers *lucet* rent fysisk og ikke eksistensielt. Det er lampens form og leende-alvorlige sjarm som er viktig, stilen.

Etter slik å ha avvist å lyse, *lucet* som relevant synonym til skinne, fremhever Spitzer to grupper andre betydninger av “scheinen”. Den første har med å stråle eller være skjønn å gjøre: “glänzen”, “schön, prächtig sein (*schwäb.*) schön sein”, “schön gekleidet”.⁸⁹ Den andre betydningen er å komme til syne, å vise seg frem, å fremtre som: “‘zum Vorschein kommen, sichtbar werden, sich zeigen’ = ‘erscheinen’ ” (Spitzer 260).

Men nettopp denne siste betydningen av *scheinen* er det vi forbinder med Heideggers *aletheia*, at noe kommer til syne ved å tre inn i “lysningen”. Denne formen for skinn har med erkjennelsesgrunnlaget for det sanne å gjøre, med eksistens og synlighet som forutsetning for

⁸⁷ “All solcher präziöser Wortprunk kann nicht um die einfach-nüchterne sachliche Feststellung herum, daß von einem Leuchten der Lampe in unserem Gedicht sonst keine Rede ist [...]” (Spitzer 259)

⁸⁸ “Die ganze Licht-Metaphysik ist von Heidegger hereingebracht, um das Verbum ‘scheinen’ durch einen Bezug auf ‘Lampe’ zu erklären.” (Spitzer 259)

sant og usant, og ikke med “det skjønne”. Spitzer løser floken på en annen måte. Siden ordvalget “in ihm selbst” fremfor “in sich selbst” kan begrunnes med henvisning til svabisk dialektbruk, må også “scheinen” forstås på svabisk. “Was aber schön ist, scheint selig in ihm selbst” må følgelig bety “Das Schöne *prangt* selig in sich selbst”. Her ironiserer Spitzer over Heideggers måte å skrive på: Hvis Mörike hadde vært Heidegger, ville han ikke ha nøyd seg med alliterasjonen “schön–scheint”, men heller uttrykt tanken i “gammelfrankisk adnominatio”.⁹⁰

Was aber schön ist, selig *schönt* es in ihm selbst'
(Men det som skjønt er, salig *skjønner* det i ham selv)

eller kanskje:

was schönend schön, selig-seligend selbstet es in sich selbst
(det som skjønner skjønt, salig-saligende selver det i seg selv)

Det som synes å skinne gjennom her, er en viss ondskapsfull fryd fra Spitzers side over å så elegant å kunne peke nese ikke bare til Heidegger, men også til heideggerianere som ukritisk og ugjennomtenkt adopterer hans språkbruk – og pranger med den – for å virke ekstra dypsin-dige. Samtidig må Spitzer innrømme at lysskinn også spiller med som etymologisk grunnforestilling for “scheint”, og henviser til at selv om ikke lampen kan lyse i mørket, så kan den ha et indre lysskinn. Diktet er da om lampen, som aldri mer vil bli tent, som i seg inneholder et indre lys, og lyser i seg. Men hovedbetydningen av “scheint” er likevel den til “Schönseins” for Spitzer. Hvis lampen lyser, er det altså ikke av elektrisitet, men i overført betydning, eller i en slags avglans eller gjenskinn. For at bildet som henger i mørket, skal kunne skinne i svabisk forstand, må det altså belyses av noe utenfor seg, eller fremstå som selvlysende. På samme måten kan det lyse “marmorskallet” til en lampe som ikke er i bruk, synes å lyse av seg selv i mørket.

Bildet av lampen og rommet den befinner seg i, endrer seg med om den er av eller på. Med lyset på blir den en foreløpig bruksgjenstand, med lyset fortsatt slukket: en potensiell kunstgjenstand. Lyset avhenger av om lampen virker, og om vi ser *den* (som kunstverk) eller om vi ser ved hjelp av den (som bruksting). Lampens ting-status er i utgangspunktet tvetydig og uavklart, uansett om lyset er av eller på. Sammenholdelsen med svabisk er en pragmatisk strategi, som gir belegg for Spitzers forståelse av lampen som artefakt uten bruksegenskaper.

⁸⁹ (fra “das deutsche Wörterbuch”, “das 1831 erschienene schwäbische Wörterbuch von Joh. Christoph von Schmid” og “auch bei Fischer, Schwäb. Wb.”, sitert etter Spitzer 260, 260n6)

Det autonome, innadvendte kunstverket inneholder det skjønne, men lar det ikke komme til syne. Det skjønne er i seg selv og defineres av seg selv og eksisterer uavhengig sine ytre omgivelser. Ingen trenger inn, og ingenting slipper ut og kommer til syne. Alt er salighet og skjønnhet og stillstand: statisk. Egentlig utsier sluttverset det samme som Goethes “Die Schöne bleibt sich selber selig”, mener Spitzer, bortsett fra at Mörike har endret “verdien” av utsagnet fra negativ til positiv. Men en slik verdivurdering avhenger av lesningen. Spitzer leser det som en hyllest til det skjønne, en hyllest som gir det skjønne positiv verdi, med andre ord, et snev av det gode – og dermed som en innvending til nedvurderingen av det formfullendte og autonome skjønne i *Faust II*.

Betrakterens eller kunstverkets jeg

Sluttverset er for Spitzer en stillferdig proklamasjon om kunstens autonomi: “den gamle sannheten fra kunstverkenes autarki, som intet publikum trenger”⁹¹ – bare at nå blir denne sannheten utarbeidet *lyrisk* for leserne, “gjennom betraktningen til en enkeltstående kunstgjenstand, sirkelformet lukket og veltemperert, glemt av mennesker, men salig i seg”.⁹² Denne formuleringen kan både leses som at det lyriske jeget betrakter det han anser som et kunstverk og derigjennom leverer gamle sannheter i lyrisk form, eller at kunstbildet selv er det lyriske jeget som leverer sine lyriske refleksjoner til sine lesere.

Dermed har vi et lyrisk jeg som enten sier “jeg taler ikke til deg” eller “bildet sier at det ikke taler til meg”. Artefakten viser seg og avviser på samme tid. Men avvisningen skjer språklig, i tolkningen av fremvisningen. Det språklige uttrykket og talehandlingen motsier hverandre: “Jeg er stum,” sier teksten. Hvordan er det mulig å erkjenne innholdet i en tekst som bare snakker til seg selv? Hvis betrakteren føler seg avvist og sitter igjen med en opplevelse av at verket har lukket seg om sine hemmeligheter, hvordan kan han vite at det er salig i seg selv? Han, den utenforstående og utelukkede, skulle da ikke kunne si annet enn at verket *synes* salig i seg selv.

Alternativt kunne vi forstå det som at kunstverket er diktet, som taler til lampen og dermed til leseren, slik at leseren blir lampen, det som beskrives. Leserens blir da den som taler til seg selv og skinner i seg selv, det vil si i kunstverket, i språket. I det første tilfellet er

⁹⁰ “wäre Mörike Heidegger gewesen, er hätte sich nicht mit der Alliteration ‘schön-scheint’ begnügt, sondern den Gedanken in altfränkischer adnominatio ausgedrückt [...]” (Spitzer 260f)

⁹¹ “die alte Wahrheit von der Autarkie des Kunstwerks, das kein Publikum braucht” (Spitzer 262)

⁹² “durch die Betrachtung eines einzelnen, von Menschen vergessenen, aber in sich seligen, kreisförmig geschlossenen und wohltemperierten Kunstgebildes.” (Spitzer 262)

kunsten en *Ding an sich*, i det andre *an mich*; i det første tilfellet stiller verket seg likegyldig til “bevaringen”, i det andre er det nettopp bevaringen som skjer, ved at sannheten “seg-i-verk-settes” [des Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit] i verket. Og denne sannheten er ikke den gamle om at kunsten ikke trenger publikum, men sannheten som hendelse (i den tekstproduserende lesningen). Men Spitzer mener tvert imot at sluttversets budskap er at “jeder schöne Gegenstand ist in seiner Schönheit selbstgenügsam”, hver skjønne gjenstand er selvforføyd i sin skjønnhet:

Først har nemlig dikteren snakket til lampen, så har dette synet lokket fram et spontant utrop (“wie reizend alles!”), og til slutt blir han alene med seg selv i sin meditasjon: han spør seg selv: “Wer achtet sein?” (...) og gir seg selv et – uttalt – objektivt svar, useremonielt, utragisk, moderat (som hans kunstoppfatning).⁹³

Kunstverket blir da det som ikke taler til oss, som ikke angår oss, den skjønne lampen som er forføyd med å skinne for seg selv – “A poem should not mean / But be”.⁹⁴ Men likevel har vi en formening om at diktet prøver å si oss noe, Spitzer også – om ikke annet, så ved å vekke glemte tanker, bilder og følelser i oss.

Fremstillingen av dikteren som snur seg vekk fra den tause lampen og heller samtaler med seg selv, gjør derimot den skjønne lampen til (metafor for) et kunstverk som det ikke er vits i å bry seg med, for det er bare opptatt av seg selv, den er metafor for billedkunsten som nå “kun kan tales *til* og som i sin menneskefjernhet rykker inn i sin egen sfære”.⁹⁵ Da kunne sluttverset også tolkes nærmest som et utsagn om at ok, lampe, du er skjønn og skinner salig i deg selv, men det gjelder alt som er skjønt, så det kan jeg også gjøre. Diktet står som en forsmådd frier overfor lampen og snur seg fornærmet vekk. Eller: men du bare *virker* salig, det er bare utenpå, egentlig sørger du over at ingen bryr seg om et ekte kunstverk som deg.

Med “unfeierlich, untragisch, gemäßigt” virker det som om Spitzer leser inn en viss lakoni hos det lyriske jeget, en kjølig letthet med snev av distanse, som ikke minner mye om den Mörike for eksempel Staiger ser for seg. Spitzers poeng er jo nettopp at han tilbakeviser enhver melankolsk stemning av kunstneren Mörikes utestengning fra kunstverkets sjel og være: For ham blir melankolien i og med beskrivelsen av den moderne fremmedheten som

⁹³ “Zuerst hatte nämlich der Dichter die Lampe angesprochen, dann hatte ihm der Anblick eine spontane Ausrufung entlockt (‘wie reizend alles!’), schließlich bleibt er in seiner Meditation mit sich selbst allein: er unterredet sich mit sich selbst: ‘Wer achtet sein?’ (...) und gibt sich selbst eine – gesprochene – objektive Antwort, unfeierlich, untragisch, gemäßigt (wie seine Kunstauffassung).” (Spitzer 263)

⁹⁴ fra diktet “Ars poetica” (1926) av Archibald Macleish.

⁹⁵ “nun ausschließlich *be*-sprochen wird und in seiner Menschenferne in seine eigene Sphäre abrückt” (Spitzer 263)

omgir kunstverket, *overvunnet* i de siste versenes “idylliske sindighet”.⁹⁶ Diktets jeg lever sitt eget salige liv løsrevet fra kunstnerens kvaler.

Både de to utslagene av svabisk dialektbruk og ikke minst uttrykket “Was aber schön ist ...” finner Spitzer stemmer overens med en slik forståelse av sluttstrofen. Her skyter Heidegger til siden for mål, mener han, for her handler det ikke om betydningen av “ist”, men frasen “was schön ist”:

Den generaliserende relativfrasen med “was” lyder ganske enkelt spontant mer folkelig enn det mer abstrakte “alles Schöne”, og mer poetisk-enkelt enn “jeder schöne Gegenstand”. I *er* “veser” slett intet, det *er* en kopula, som har ingen annen funksjon å forvandle en nominal konstruksjon til en fullstendig setning.⁹⁷

Her handler det med andre ord ikke om kunstverkets være, men om grammatikk og grammatisk funksjon. Takket være “ist” blir setningsleddet “was aber schön ist” en fullstendig setning med subjekt og predikat innenfor verssetningen. Gjennom pragmatisk å knytte “ist” til grammatikken og “scheint” til estetikken, vil Spitzer bryte båndene til det ontologiske kjernes spørsmålet – hva er det som *er* og hvordan – og på denne måten unnsnippe den underliggende, mulige motsetningen mellom “sein” og “schein” i verset, mellom være og skinn. Vi ser altså at både Spitzer og Heidegger vil oppheve Staiger-tolkningens skille mellom det det sanne og det tilsynelatende, men fra hver sin kant: Spitzer “utenfra” og Heidegger “innenfra”.

I “was” ligger det noe begrensende-generaliserende, mener Spitzer (264): Det innebærer alt som begrepet “schön” *nøyaktig* representerer. Vi kan altså oppfatte “was aber schön ist” som et empatisk uttalt “Men det *skjønne*” eller som et “For det *virkelig* skjønne”:⁹⁸ noe “som i øyeblikket – i våre øyne likeledes – blir avgrenset, og som betydningsmessig viderefører ‘et ekte kunstbilde’ fra verset foran”.⁹⁹ En slik forsterkning er i samsvar med det Spitzer kaller begrensende-generaliserende, men uten at begrensningen får konsekvenser for ekte kunstverks plass innenfor det virkelig skjønne. Alternativt er det en motsetning mellom kunstverket og det som er skjønt, mellom “Kunstgebild” og “was aber schön ist”. Da får vi et dobbelt aber, noe så virkelig skjønt at det overstiger kunstverkets rammer: “*Men* det som

⁹⁶ “Für mich ist denn die Melancholie der Feststellung der modernen Fremdheit um das Kunstwerk herum *überwunden* in der idyllischen Gelassenheit des letzten Verses.” (Spitzer 262)

⁹⁷ “Der verallgemeinernde Relativsatz mit ‘was’ klingt einfach spontan volkstümlicher als das abstraktere ‘alles Schöne’ und poetisch-einfacher als ‘jeder schöne Gegenstand’. In *ist* ‘west’ gar nichts, es *ist* eine Kopula, die keine andere Funktion hat, als eine nominale Fügung in einen Satz zu verwandeln.” (Spitzer 264)

⁹⁸ (som følgende eksempel fra *Tysk-norsk blå ordbok*: *das ist aber fein* det er virkelig fint.)

⁹⁹ “das im Augenblick, vor unseren Augen gleichsam, abgegrenzt wird und das vorhergehende ‘ein echtes Kunstgebild’ singemäß fortführt.” (Spitzer 265)

virkelig er skjønt”. Den mulige motsetningen som i så fall er innbakt i aberet avspeiler da forholdet mellom “achtet” og “scheint”: Hvem akter kunstverket? Det skjønnne er det som skinner. Og kanskje endatil: Den som akter kunstverket, er det skjønnne som skinner; det virkelig skjønnne er mennesket.

For å unngå en problematisering av forholdet mellom kunst og skjønnhet, og utifra tanken om at diktet hyller kunstens autonomi adskilt fra betrakterens erkjennelse, kan vi som Spitzer forstå siste vers som “Was aber schön ist, selig scheint es aber in sich selbst”. Bare en slik lese måte setter likhetstegn mellom kunstverk og det som er skjønt, samtidig som den ekskluderer betrakteren i forestillingen om hva som er skjønt. Dette er en rimelig tolkning av verset, men ikke den eneste. I praksis har Spitzer som betrakter valgt en lese måte han forstår verset poetisk på. Men nettopp en slik praksis eller metode skal jo være utelukket ifølge den tolkningen han går ut ifra og utleder gjennom sin lesning av diktet: Dersom teksten er et (innadvendt) kunstverk, kan han ikke fravriste den dens estetikk. Han kan ikke si at tekstens hemmelighet er at den har en hemmelighet, da er den jo ikke hemmelig lenger.

Sammenligner vi Mörikes ord med Goethes, sier Spitzer videre, så fremstår Goethes “Die Schöne bleibt sich selber selig” som en for evig ferdig marmorinnskrift, og Mörikes som en “allmählich verfertigende Rede” (266) – en gradvis tilvirket tale, et utsagn som blir til mens det sies. Dessuten har vi et dobbelt bokstavrim: mellom **schön** og **scheint**, og mellom **selig** og **selbst**. Disse slynger seg om hverandre som kunstverket slynger seg om seg selv, påpeker Spitzer. I Mörikes dikt “Corinna” finner han en tilsvarende passasje: “sich selber so zu seliger Genüge”,¹⁰⁰ mens dikteren altså har nøyet seg med færre s-lyder i “selig scheint es in ihm selbst” enn det han kunne hatt: “et ‘in sich selbst’ ville ha ødelagt den alliterative likevekten”, sier Spitzer.¹⁰¹

Her har vi plutselig en *ny* begrunnelse for bruken av “ihm selbst” fremfor “sich selbst”. Først antydte Spitzer at “in ihm selbst” var valgt av dikteren for å gi verset en svabisk grunntone som avgrenset tolkningsmulighetene av “scheint” deretter. Men nå heter det at Mörike velger “ihm” i stedet for “sich” for å balansere bokstavrimet, ikke for å bestemme valøren av “scheint”. Dette innebærer at formen er valgt før innholdet, at versets betydning, slik Spitzer mener det skal tolkes, oppstår nærmest tilfeldig som følge av svabiske språknormer, og ikke som følge av et bevisst utsagn om kunsterkjennelse. Den svabiske språkmitten mellom “in ihm selbst” og “scheint” blir da arbitrær, noe som virker til å undergrave Spitzers tolkning av “scheint” som “Schön sein”.

¹⁰⁰ se vedlegg.

Samtidig får vi da en merkelig motsetning mellom stil og innhold, mellom ordvalg motivert utifra bevisst estetisering, og erkjennelsesmessig fremtreden, en “Schön sein” som fremkommer takket være tilfeldigheter. Det som klinger skjønt, betyr skjønt, hvorpå forholdet mellom signifikat og signifikant ikke lenger fremstår som arbitrært. Spitzers stilistikk snur dermed opp ned på vanlige antagelser om språket: at det uttrykker en intensjon, og at betegnelser har et arbitrært forhold til sin betydning. Det poetiske språket er i stedet intensjonsløst, men betydningsbærende – ifølge Spitzers tankegang har det med andre ord en formålsløs formålsform [Zweckmäßigkeit ohne Zweck] og er hva vi kan kalle “skjønt” i henhold til Kant. Men for at noe kan bety noe, må det bety noe *for noen*, og for at noe kan kalles skjønt, må det ifølge Kant fremkomme i betrakteren som en objektrepresentasjon – det kan ikke bare være skjønt for seg selv, det må være skjønt for betrakteren, ham selv. Følgelig får vi igjen en motsetning mellom Spitzers tolkning av “ihm selbst”, og konsekvensene av begrunnelsen for denne tolkningen.

Mörikes stil

I et senere etterskrift slutter Spitzer seg i store trekk til Staigers lesning av “Auf eine Lampe”, med enkelte tilføyelser og unntak: Mörikes dikt har samme versstruktur som sangene i Dantes *Divina Commedia*, tre tersetter etterfulgt av en konkluderende linje, men her “antikt rimløst”, mener Spitzer. Hva den retrospektive sammenligningen med hellenistisk poesi angår, vil Spitzer heller fremheve forbindelsen til de franske parnassdikterne og verk som Leconte de Lisle’s “Venus de Milo” (1846), Victor Hugos *Le rouet d’Omphale* (1843) og Théophile Gautiers *Point de vue* (1826-32). Spitzer gir dermed Mörikes dikt en posisjon i verdenslitteraturen, i et større univers enn det nasjonalt tyske. Samtidig plasserer han Mörike stilmessig i en annen nasjonal epoke enn Staiger gjør:

Begrensningen til det lille, kjente og sårbare, som vi – i motsetning til i de franske parnassdikternes og de engelske romantikernes bestrebelser – finner hos Mörike, er det tysk-biedermeierske ved vår dikter, og det samme som skiller Brødrene Grimms eventyr fra den ambisiøse *Århundrets legende*. Men det som den amerikanske kritikeren Cleanth Brooks i *The Well Wrought Urn* (1947) leser utifra Keats og senere engelske diktere, det strukturelt-kunsthåndverkaktige, har vår dikter til felles med andre i sin samtid.¹⁰²

¹⁰¹ “ein ‘in sich selbst’ hätte das alliterative Gleichgewicht gestört.” (Spitzer (266, n14))

¹⁰² “Die Beschränkung auf das Kleine, Traute und Zarte, die wir im Gegensatz zu den Bestrebungen des französischen Parnass und der englischen Romantik bei Mörike finden, ist das Deutsch-Biedermeierische an unserem Dichter – dasselbe was der Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen von der ambitiösen *Légende des siècles* unterscheidet; aber das was der amerikanische Kritiker Cleanth Brooks in *The Well Wrought Urn* (1947)

Her viser Spitzer indirekte til det feltet han er mest kjent for, stilanalysen. I sitt essay “Linguistics and Literary History” (1948) forteller han om sin vei fra lingvistikk til litteraturhistorie via stilistikken, som for ham innebar en mulighet til å forbinde disse to så tilsynelatende uforenlige feltene. Grunnlaget for denne brobygningen fant han i en idé om at det individuelle stilistiske avviket fra normen måtte representere et historisk skritt av forfatteren. Det måtte avdekke det han kaller et skifte i epokens sjel.¹⁰³ Videre forklarer og begrunner han sin filologiske metode slik:

Min personlige fremgangsmåte har vært å bevege seg fra den observerte detaljen til stadig bredere enheter som i stigende grad hviler på spekulasjon. Det er, tror jeg, den filologiske, induktive fremgangsmåten, som søker å påvise betydning i det tilsynelatende intetsigende, i kontrast til den deduktive prosedyren som begynner med antatt gitte premisser.¹⁰⁴

Dette er i tråd med den hermeneutiske tankegangen i *Sein und Zeit*.¹⁰⁵ Heideggers innflytelse på Spitzers hermeneutikk viser seg også når han skriver at “å lese er å ha lest, å forstå er det samme som å ha forstått” – “to read is to have read, to understand is equivalent to having understood” (Spitzer 1948:27). Og den stilen han mener å ha lest og forstått i og med Mörikes lampe, blir da den stilkombinasjonen han skisserer i etterskriftet: av de tysk-biedermeierske begrensningene, den dantianske 3x3+1 og den engelske “struktur-håndverksmessigheten”.

Staigers svar til Spitzer

Samtidig med Spitzers tilføyelse mottok Trivium-redaksjonen en kommentar fra Emil Staiger. Svaret er så kort og avvisende at det nærmest dirrer av tilbakeholdt indignasjon, for ikke å si forakt. Hva skyldes den? Tilsynelatende reagerer Staiger negativt på tre trekk ved Spitzers innlegg: (1) den litt nonsjalante omtale av Heideggers dype tanker som “metafysiske ordspill” og “presiøst ordflaneri”, (2) at den vemodige grunnstemningen Spitzer drøfter allerede var påpekt i foredraget, og at dette også inneholdt den diktanalysen han etterlyser, og (3) at

an Keats und späteren englischen Dichtern herausarbeitet, das Strukturell-Kunsthandwerkliche, ist unserem Dichter mit anderen seiner Zeit gemeinsam.” (Spitzer 268)

¹⁰³ “The individual stylistic deviation from the norm must represent an historical step taken by the writer [...] it must reveal a shift of the soul of the epoch [...]” (Spitzer 1948:11)

¹⁰⁴ “My personal way has been from the observed detail to ever broadening units which rest, to an increasing degree, on speculation. It is, I think, the philological, the inductive way, which seeks to show significance in the apparently futile, in contrast to the deductive procedure which begins with units assumed as given [...]” (Spitzer 1948:23)

¹⁰⁵ Noe som også påpekes av Lindenberger 1990 (407n2).

Spitzer forsøker å gjenåpne det Staiger nå anser som en avsluttet debatt: “Det ville være å motsi de grunnsetningene som er utviklet i *Kunst der Interpretation* om jeg skulle føre diskusjonen videre. Allerede vår brevveksling har vært en tung belastning for diktet,” skriver han.¹⁰⁶

Isolert sett får vi da et inntrykk av at Staiger her forskanser seg for å forsvare og beskytte Heideggers språkbruk, sine egne teorier og lapediktets poetiske sårbarhet. Han har kanskje andre oppgaver som kaller, debatten om dette diktet har allerede krevet mye tid og tankevirksomhet og skrivearbeid, men det sier han ikke. Det blir eventuelt opp til leseren å forstå, mellom linjene.

Flytter vi blikket fra den litteraturteoretiske arenaen til den historiske, aner vi konturene av andre årsaker til Staigers avvisende holdning overfor Spitzer. Lindenberger påpeker i sin introduksjon til PMLAs engelske oversettelse av 1951-debatten, at Staiger ikke direkte kommenterer Spitzers “rasebakgrunn”. Men hadde meningsutvekslingen funnet sted noen år før, kunne han nok ha vært mer frittalende – i alle fall etter hans essay “Dichtung und Nation” (1933) å dømme, mener Lindenberger: Her roser Staiger hva han ser som kulturell regenerering initiert av det nylig etablerte regime i nord; slutter seg til bannlysningen av Schnitzlers arbeider; hyller Hofmannsthals forfatterskap, men beklager hans “halvt-jødiske” opphav(165);¹⁰⁷ priser nazi-sponsede skribenter som Hans Johst og Agnes Miegel (167) – og kommenterer i rosende ordelag et fyldig sitat fra *Mein Kampf* (159). Ifølge Lindenberger.

I denne sammenheng mener Lindenberger det er verdt å merke seg at Staiger, 18 år før han skulle bruke “Auf eine Lampe” til å belyse fortolkningens kunst, i “Dichtung und Nation” også siterte siste vers i Mörikes dikt for å påvise “den iherdige estetiske ånden han så forene hele den tyske nasjonen” (163) – “the persisting aesthetic spirit he saw uniting the German nation” (Lindenberger 1990:407n3).

Med litt anstrengt velvilje kunne det tenkes at essayet i samtiden var et dristig utspill for å forsvare en forfatter av “jødisk blod”, at Staiger her forsøker å etablere en bro mellom Hofmannsthal og de såkalt rettroende forfatterne – blant annet ved hjelp av Mörikes dikt. Selv om Staiger etter det vi forstår av Lindenbergers parafrase ikke begir seg inn på en direkte analyse av diktet ved denne anledningen, bruker han det til et bestemt formål, og det i seg selv forutsetter og innebærer en tolkning. Han kan følgelig ha tolket og brukt verset enten i

¹⁰⁶ “Es widerspräche den in der ‘Kunst der Interpretation’ entwickelten Grundsätzen, wenn ich die Diskussion weiterführen wollte. Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.” (Staiger 1951b:269)

¹⁰⁷ For øvrig var ikke Staiger helt nøyaktig i sin omtale av Hofmannsthals aner, påpeker Lindenberger (1990:408n3), han var faktisk en åttendedels og ikke halvt jødisk.

begeistring over å ane en historisk, estetisk linje fra Goethe via Mörike til samtidens nasjonalsosialistiske fanebærere, eller som en forsiktig påminnelse om at all god diktning inngår i et estetisk fellesskap, uavhengig forfatterens rasemessige opphav.

Hva den faktiske intensjonen med essayet var og hvordan den i sin tid ble mottatt, vet vi derfor ikke. For Lindenberger gir det grunn til å tro at Staiger var seg bevisst at Spitzer var jødisk, og underforstått at dette dermed kan ha påvirket hans syn på Spitzers litt overlegne tone overfor sine tyske landsmenn. Med tanke på den historiske konteksten og hvordan hans egne skriverier kunne tolkes, burde Staiger kanskje ha opptrådt ekstra ydmykt og ærbødig overfor Spitzer og andre representanter for de som overlevde Holocaust.

En foreløpig oppsummering

For Staigers Mörike ga det skjønne skinn av å være salig, det er tilsynelatende velsignet med det gode. For Heideggers skinner det skjønne av salighet, det skjønnes skinn er sant; det skjønne, gode og sanne forenes. For Spitzers Mörike er det skjønne skjønt. Staiger gir dermed kunsten en historisk og etisk begrunnelse, Heidegger begrunner den også ontologisk og epistemologisk, mens Staigers begrunnelse blir stilistisk og estetisk. Hvilket syn på kunstens selvstendighet og betydning de selv gir uttrykk for, og som de samtidig tillegger Mörike, bestemmer altså deres tolkning og utlegning av diktet. For alle tre kommer diktet, teksten selv, dem i møte under lesningen, men i ettertid kan vi påvise hvordan hver av dem fremhever enkelte tolkningsmuligheter på bekostning av eller som mer rimelige enn andre. Diktet har andre rom enn de 1951-debattantene trer inn i, men det har disse også. Det finnes ikke en vei til diktets sannhet, men flere, og det finnes ikke én, men flere sannheter om kunsten.

Kapittel 4: “Wer achtet sein?”

Tekstens opprinnelse i intensjon og lesning

*I now believe that interpretation is the source of texts,
facts, authors and intentions. (Fish 16)*

Som vi har sett, bruker Staiger, Heidegger og Spitzer ulike typer historiske data som belegg for sine tolkninger av “Auf eine Lampe” – med ulik vekt på hvilken kontekst som best underbygger Mörikes antatte intensjon med og i diktet. Det samme gjør samtidige og senere lesere. Etter hvert virker det som om debattantene når en slags ustabil enighet om enkelte av stridsemnene. Til gjengjeld beveger de seg ut i nye konfliktområder gjennom å påpeke enda flere tvetydigheter og paradokser i diktet. Dermed oppstår ikke bare ett, men flere fortolkende fellesskap, som er tilstrekkelig heterogene til at enkeltavvik kan inspirere til dannelsen av nye fellesskap. Og jo flere konfliktområder som avdekkes, jo mer sprikende blir tolkningene.

Debattene om Mörikes lampe danner dermed et slående eksempel på utviklingen i lesningens historie og litteraturteorien. Samtidig kan de også illustrere en alternativ tolkning av siste vers i diktet: Det som er skjønt, skinner salig i ham selv, i en selv. Det skønne er det inntrykket hver enkelt leser sitter igjen med etter å ha lest og tolket diktet. Kunstverket av ekte slag, derimot, kan vi aldri møte direkte, bare forsøksvis rekonstruere gjennom vår fortolkning. De to siste linjene i Mörikes dikt kunne vi med andre ord lese som en pragmatisk estetikk, en slags forløper for amerikansk tegnteori.

For eksempel sier Charles Peirce at i logikk og filosofi dukker til stadighet tre forestillinger opp, som han kaller første, andre og tredje. Første er forestillingen om “væren eller eksistens uavhengig av noe annet”. Andre er “forestillingen om væren i forhold til, forestillingen om reaksjon med, noe annet”. Tredje er forestillingen om “formidling, det som første og andre bringes i forbindelse med hverandre gjennom.”¹⁰⁸ Tilsvarende kunne vi da si at forestillingen om kunstens autonomi tilhører “første”, samspillet mellom kunst og samfunn “andre”, og fortolkning – hvordan det autonome verket formidles slik at dynamikken kan

¹⁰⁸ “For example, Peirce says that in logic and philosophy three conceptions perpetually turn up, conceptions he calls First, Second, Third: ‘First,’ he says, ‘is the conception of being or existing independent of anything else. Second is the conception of being relative to, the conception of reaction with, something else. Third is the conception of mediation, whereby the first and second are brought into relation’ (6.32).” (Sheriff 62, med sitat fra Charles Hartshorne og Paul Weiss (ed.) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* 1931-1935 vol 1-6)

oppstå – “tredje”. Peirces tredeling er så generell at vi også kan sammenholde den med Heideggers jorden (første), verden (andre) og striden mellom disse (tredje).

Til sammen har det peircianske tegnet 3x3 fenomenologiske og ontologiske kategorier med tilhørende beskrivelse og egennavn, se vedlegg. Her kan vi se hvordan de ulike tolkningene av “scheint” synes å havne naturlig i hver sin ulike kategori-kombinasjon: Der Staigers *videtur* avdekker det skjønnes mulighet (“RHEME”), er Heidegger mer fokusert på det skjønnes væren som kvalitet (“QUALISIGN”) og værende (“SINSIGN”) og Spitzer på lampens egenskaper som representative for diktet (“ICON”) og som utgangspunktet for en “generell lov” (“LEGISIGN”). Slik kan det teoretisk argumenteres for at de ulike tolkningene av “scheint” ikke trenger å være kontradikterende, at de bare er motstridende i ulike henseende, og at de innenfor en flerdimensjonert tekstforståelse supplerer hverandre.

Dette ville igjen avspeile at 1951-debatten har sin opprinnelse i ulike fokus og ståsted. Tolkingsavvikene skyldes i så fall at leserne er uenige om hvilke egenskaper ved en tekst og dens “innhold” som først og fremst er relevant eller viktig å utforske. Alternativet kunne ellers være å ta med alle tenkelige perspektiver, inkludert å drøfte de tre mulige fenomenologisk-formale førstehet, annenhet og tredjehet (tegn, referensialitet, interpretant) i tur og orden kombinert med hver av de ontologisk-materielle kategoriene (kvalitet, værende, lovmessighet) hver gang teksten synes å yte motstand. Det vil jeg heller la være.

Det skjønn i leseren

I kjølvannet av PMLAs oversettelse av og introduksjon til 1951-debatten kommer Albrecht Holschuh med et nytt lampe-innspill, i form av et selvstendig essay på tysk (1991a) og et leserinnlegg til PMLA-redaksjonen (1991b). Her er han så vidt inne på en pragmatisk tankegang. Den engelske oversettelsen av diktet tydeliggjør det han betrakter som en solid akademisk feiltolkning av “selig in ihm selbst”, mener han: “Ihm selbst” viser snarere til *leseren* enn til “det skjønn selv” og bør derfor ikke oversettes med “itself”. At “ihm” ikke kan leses som “sich” begrunner han blant annet med at Mörike ikke bruker svabiske former i sin klassiske lyrikk: I om lag fem hundre dikt opptrer “sich” vel 450 ganger mot refleksivt “ihm” bare to. Ordet må derfor vise til noe annet, mener Holschuh. Teksten gir fire muligheter: “Geist”, “Ernst”, “Kunstgebild” og “wer”. Av disse finner han at sistnevnte er mest sannsynlig og mest utsagnskraftig: “Hvem legger merke til et kunstverk av ekte slag? Den talende i diktet gjør det, og gjennom hans verbale kunst, også hans publikum. Kunstverket synes eller

skinner salig ikke i seg selv, men i det kontemplerende mennesket.”¹⁰⁹ For Holschuh er kunstverket det som oppstår i subjektet, altså det skjønne, og ikke det tegnet som med sine førstehets-kvaliteter er det uerkjennbare utgangspunktet for fortolkningen.

I *Faust II*- sitatet som Mörike “omskriver”, priser taleren den ynde som gleder andre, påpeker Holschuh. Goethe viser til den kontemplerende andre, “akkurat som Mörike” (Holschuh 1991b:313): “just like Mörike, who, for this very reason, replaces ‘sich’ with ‘ihm’.” Her ser vi igjen et forsøk på å konstruere dikterens intensjon utifra leserens tolkning av teksten – som om Mörike valgte “ihm” av samme grunn som “Goethe” (det vil si Khiron) foretrekker den betagende skjønnheten fremfor den kjølige innadvendte, det skjønne “mit Reiz” fremfor “ohne Reiz”.¹¹⁰ Selv om senere lesere erstatter diktets “ihm” med “sich” i sin forståelse av det, slik at det ligner mer på Goethe-sitatet, trenger ikke det bety at Mörike valgte å skrive “ihm selbst” for å ligne mer på tolkningen av den konteksten Goethe-sitatet opptrer i. Han kan for eksempel ha skrevet “ihm” som en omtale av seg selv i tredje person.

Som følge av sin radikale nylesning av diktet foreslår Holschuh en omskriving av den engelske oversettelsen, slik at den slutter med enten “blissful within her or him” eller “blissful within you” (1991b:313), i stedet for “blissful in itself” (Lang & Ebel 1990:413). Til dette svarer først den ene av oversetterne, Berel Lang (1991), at hele spørsmålet om hva “ihm” og for så vidt også “scheint” viser til, ville vært løst om forfatteren kunne ha sagt hva hans intensjon var: “fordi beslutninger om syntaks eller lingvistisk referanse tilhører forfatterens ‘intellektuelle eiendom’ på en måte som påstander om tolkning på et mer abstrakt nivå ikke gjør. Her ville forfatteren hatt et siste ord”.¹¹¹ Lang har rett i at Mörike nok ville visst bedre enn Holschuh hvorfor han “erstattet ‘sich’ med ‘ihm’”, men ikke nødvendigvis i at han sannsynligvis forestilte seg en avgrenset referanse eller at han ville ha oppgitt en avgrenset referanse hvis han ble spurt. Hvorvidt forfatterens fortolkning av enkeltord teller mer enn den enkelte leser, er også omdiskutert.

Deretter tilføyer Herbert Lindenberger (1991) at “wer” tross alt er subjektet i et retorisk spørsmål som følgelig impliserer et negativt svar:

¹⁰⁹ “Who pays attention to the artwork of the true kind? The speaker of the poem does and, through his verbal art, so does his audience. The work of art seems blissful or shines blissfully not in itself but in the contemplating human.” (Holschuh b:312)

¹¹⁰ Dette kan vi lese som en kritikk av Kants estetikk, hvor det skjønne er uavhengig sjarm og tiltrekningskraft: “Das reine Geschmacksurteil ist von Reiz und Rührung unabhängig [...] (ob sie sich gleich mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden lassen) [...]” (§13, Kant 302f)

¹¹¹ “his answers [...] would have settled the referents of ‘ihm’ and of ‘scheint’, and so the issues of interpretation depending on them. Not because more compelling possibilities could not be imagined but because decisions on syntax or linguistic reference come close to being the author’s ‘intellectual property’ in a way that claims of interpretation at a more abstract level do not. Here the author would have the last word [...]” (Lang 313f)

Dersom Mörikes observatør skal føle lampens “salighet”, vil den sannsynligvis i beste fall påvirke ham eller henne på en tilfeldig, uforutsett måte. Selv om vi leser med “wer” som foranstilt referanse, understreker diktet ikke så mye de sosiale virkningene av kunst, som et kunstverks iboende evne til å gjøre inntrykk på en kanskje uskolert observatør.¹¹²

Til dette er vel å si at det er tolkningen av konteksten som avgjør hvorvidt et spørsmål er retorisk, ikke omvendt. Ethvert spørsmål er alltid tvetydig i den forstand at det kan representere minst to ulike talehandlinger: å spørre om noe, eller å påstå at noe ikke er relevant å spørre om. For ethvert tilsynelatende opplagt retorisk spørsmål fins et reelt spørsmål som er formulert på nøyaktig samme måte. Slik Holschuh tolker “Auf eine Lampe”, er det mer naturlig å velge å lese “Wer achtet sein?” som et reelt spørsmål; slik Lindenberger tolker diktet velger vi en retorisk lese måte. Både spørsmålet og “svaret” er pragmatisk tvetydige. Derimot kunne Lang og Lindenberger ha gjort Holschuh oppmerksom på de paradoksale og interessante konsekvensene av å tolke siste vers som et utsagn om at det poetiske ligger hos leseren. Det fortolkende fellesskapet leser jo tvert imot diktet som at det skjønn er “selig in sich selbst”. Å desavuere andre leseres tolkning av teksten med at det ikke er teksten, men leserne selv som har nøkkelen til den, er en selvmotsigelse.

Det nye ved Holschuhs analyse i forhold til tidligere åpne “ihm selbst”-tolkninger er at ham selv viser til leseren, at det skjønn dermed er noe som oppstår i og med lesningen, fremfor å leve sitt eget liv i dikteren, diktet selv eller lampen. Sigurd Burckhardt (1958) mener at “ihm” kan leses som *både* “sich” og “ihm”: Det kunne enten henvise til “Kunstgebild” eller seg selv, da som upersonlig subjekt – “det skinner” på samme måte som “det regner”.¹¹³ Dette ligger også innenfor Heideggers tolkning, mens Staiger opprinnelig også leste “ihm” som referanse til dikteren selv. Senere er Renate von Heydebrand (1972) den første til å stille et mer kritisk spørsmålstegn ved den rådende “sich selbst”-forståelsen.

Problemet med en mer leserfokusert tolkning er at den undergraves av sin egen empiri. Med unntak av Holschuh er jo “leseren”, det fortolkende fellesskapet, av den oppfatning at det skjønn skinner (virker/lever/er skjønt) i seg selv og ikke i den som skriver diktet. Bare

¹¹² “The ‘wer’, after all, is the subject of a rhetorical question that by its very nature implies a negative answer. If Mörike’s observer is to feel the ‘blissfulness’ of the lamp, it is likely to affect him or her at best in a casual, unpremeditated way. Thus, even when read with ‘wer’ as antecedent, the poem stresses not so much the social effect of art as the power inherent in an artwork to impose itself on its perhaps unwitting observer.” (Lindenberger 1991:314)

¹¹³ “Zweifelloos ist *ihm* als ‘sich’ zu lesen, zugleich aber auch als ‘ihm’ [...]: es könnte entweder auf *Kunstgebild* weisen oder auf sich selbst (als unpersönliches Subjekt: ‘es scheint’ wie ‘es regnet’).” (Burckhardt 279)

ved å avgrense det fortolkende fellesskapet til pragmatiske lesere, unngår vi paradokset. Og selv da har vi problemer med å oppnå full enighet.

En nypragmatiker som plukker med seg det beste fra ulike teoretiske retninger etter hvert som de gjør seg gjeldende, er Jonathan Culler. I sitt forord til 2001-utgaven av *Pursuit of Signs* skriver han at målet for litteratur- og kulturstudier må være en forståelse av virkemåten til litterære og kulturelle diskurser – “a poetics, an understanding of the operation of literary and cultural discourses” (Culler xviii). Med dette innrømmer han å ha endret sine gamle programerklæringer, som denne:

Den litterære institusjonen involverer fortolkningsmetoder, teknikker for å kunne forstå litterære verk, som det burde være mulig å beskrive. I stedet for å forsøke å legislere løsninger til uenigheter innen tolkning, kunne man forsøke å analysere de fortolkningsmekanismene som produserer disse uenighetene – disharmoni som er en del av vår kulturelle litterære aktivitet.¹¹⁴

Dette var altså det han skrev i 1981-utgaven, som han nå modifiserer. Ved å flytte fokus fra å *identifisere* konvensjoner og meningsdannelsesmekanismer til å *forstå* virkningene av dem, er Culler på vei tilbake til hermeneutikken, til forståelsen av forståelsen, bare at vi nå har en ny type forståelse, en ny hermeneutikk. Hva er så virkningene av konvensjonene og fortolkningsmekanismene som produserer uenighetene om hvordan vi skal lese Mörikes lampe? Det må jo være uenighetene selv, ikke sant, men også de potensielle og foreløpig uoppdagede konfliktfeltene: det leserne til nå synes å være enige om. Dette kan vi se litt nærmere på, først i praksis ved å gå inn på hva de ulike lampeleserne markerer at de er uenige om før og etter 1951-debatten.

Glimt fra resepsjonshistorien

Benno von Wiese har i sin Mörike-monografi fra 1950 ingen lampe-fortolkere å være uenige med, om mulig med unntak av forfatteren selv. Skal vi tro Dagmar Barnouw (1971), er Wiese “fascinert av sin gjenstand”, bare at “denne gjenstanden ofte ikke er Mörike, men ren abstraksjon”.¹¹⁵ Her tar hun litt hardt i, “Mörike slik han eksisterer for oss i sine verk” kan jo ikke

¹¹⁴ “The institution of literature involves interpretive practices, techniques for making sense of literary works, which it ought to be possible to describe. Instead of attempting to legislate solutions to interpretive disagreements, one might attempt to analyze the interpretive operations that produce these disagreements – discord which is part of the literary activity of our culture.” (Culler 52)

¹¹⁵ “Benno v. Wiese ist fasziniert von seinem Gegenstand; das bewirkt den Fluß und die Überredungskraft seines Buches; aber dieser Gegenstand ist zu oft nicht Mörike, wie er für uns in seinem Werken existiert, sondern eine Abstraktion.” (Barnouw 44)

være annet enn en ren abstraksjon. Det hun kanskje forsøker å påpeke, som Wiese åpent innrømmer i forordet, er at han har brukt vitenskapelige metoder som hjelpemiddel, for så skrive mer fritt.

På det generelle planet er Wiese uenig med forskere som bare leser Mörike i Goethes bilde, “og dermed har tvunget ham inn i rollen som etterkommer og epigon”.¹¹⁶ Samtidig innrømmer han at det er mange trekk ved Mörikes diktning som minner om Goethes, men ikke bare, og Wiese vil vise hvor mye som skiller de to. Likevel bruker han flere ganger uttrykket “selig in sich selbst” i sin fremstilling av Mörikes estetikk: Skjønnhet skinner salig i seg selv, det skjønne trenger ikke mennesker for å være til stede.¹¹⁷ Dermed er det som om han omskriver diktet ved hjelp av Goethe-sitatet, enten som en ukritisk og udokumentert gjentakelse av epigon-forskernes retorikk, eller som et slags forsøk på å poetisere sitt eget språk ved hjelp av noe mer elegant, en “høyere instans”, enn Mörikes egne ord. For på den annen side leser Wiese selv “ihm selbst” i siste vers som et uttrykk for kunstnergeniets unike innsikt: Skjønnhet er åpenbaring, men ikke menneskeverk ... Bare kunstneren kan sanse tingenes sanne vesen, bare dikteren kan ta kunstverk laget av annet materiale enn språk, og gjenskepe dem på nytt i dikt.¹¹⁸

Skjønnheten må da være en åpenbaring i den som skaper naturen, kunstverket eller diktet, og ikke noe som åpenbares andre dødelige. Det skjønne skinner dermed både “in ihm selbst”, som forutgående åpenbaring i skaperakten, og “in sich selbst”, det vil si uavhengig alle andre, uavhengig sine lesere, inkludert Wiese selv. Dikteren blir dermed den eneste som makter å binde i ord det ufattbare skjønne som allerede er i tingene: “Væren i alt værende er det skjønne”.¹¹⁹ For andre dødelige, de uinnvidde leserne, kan det skjønne da ikke annet enn gi skinn av å være salig, må vi tro. Dette har vi sett Staiger være uenig i: Dikteren, Goethe-epigonen, kan ikke med sikkerhet uttale seg om hva som er skjønt (men det kan Staiger).

Ilse Appelbaum Graham (1953) er uenig i hvilken filosofis estetikk som tydeligst kommer til syne i diktet og tolkningene av det. I skepsis til Heideggers pekere til Hegel og Vischer, fremhever hun Schillers estetikk som den mest innflytelsesrike. Selv om det bare er Spitzer som har en schillersk tolkning av selve ordet “skinn”, etableres en schillersk enighet

¹¹⁶ “und ihn damit, wenn auch oft unfreiwillig, in die Rolle des Spätlings, des Epigonen, hineingezwungen hat.” (Wiese 17)

¹¹⁷ “Schönheit scheint selig in sich selbst. Sie bedarf nicht des Menschen, um da zu sein.” (Wiese 216) ... “Das Schöne, selig in sich selbst, bedarf des Menschen nicht, um da zu sein.” (232) ... “Das Schöne besitzt ‘selig in ihm selbst’ sein eigenes, vom Menschen unabhängiges Dasein.” (224)

¹¹⁸ “Schönheit ist Offenbarung, aber nicht Menschenwerk” (Wiese 217) ... “nur dem Künstler ist es vergönnt, es wahrhaft zu schauen; nur der Dichter kann Kunstgebilde, die aus einem anderen Stoffe als dem der Sprache geformt sind, noch einmal im Gedichte nachgestalten” (224)

¹¹⁹ “Das Sein in allem Seienden ist das Schöne.” (Wiese 217)

om kunstens skinn som uavhengig og forskjellig fra virkeligheten (Graham 332). Noe hun mener også fremgår av de tre debattantenes tolkninger – og viser dermed at hun mangler forståelse for Heideggers “lucet”. Heideggers poeng er jo nettopp at det skjønnes væren er å skinne, at i det skjønne er det sammenfall – og nettopp ikke et schillersk skille – mellom skinn og virkelighet.

Irmgard Weithase (1967) mener at Mörike ikke er opptatt av hverken Hegel eller Schiller, men derimot fører et språk som avspeiler biedermeieren Franz Grillparzers estetikk. Særlig gjelder det uttrykkene “noch unverrückt” og “fast vergeßnen” som antyder fremtidig forflytning og glemsel: “ennå kjenner man til de skjønne tingenes eksistens, men man aner at denne verdenen står i fare for å bli glemt og forrykket fra sitt ståsted og dermed bli forandret i sin virkning,” mener hun,¹²⁰ – slik allerede Grillparzers *Ästhetische Studien* fra 1819 påpekte at “virkningen av det skjønne blir tilbakeført til at det skjønne i kunsten formidler opplevelsen av helheten”.¹²¹ Mer nærliggende burde det kanskje være å legge til grunn at Mörike lot seg inspirere eller provosere av de estetiske tekstene vi vet at han faktisk leste: som Hegel og Vischer.

Werner von Nordheim (1956) er uenig i Staigers “videtur”-teori, at lampen bare *tilsynelatende* skinner salig der den den henger. Det blir i Nordheims øyne nærmest en utenkelig nedvurdering av diktet som kunstverk og Mörikes dikteriske evner:

Hvorfor skulle dikteren, som allerede i sikreste overbevisning har kalt lampen et kunstbilde av ekte slag og dermed opphevet den til gyldig symbol for det skjønne, hvorfor skulle dikteren ... nå plutselig “sich nicht mehr ganz zu[trauen], zu wissen wie es der Schöne zumute ist”, ikke lenger stole på at han vet hvordan det skjønne er? Det ville jo i neste omgang slå tilbake på og stille spørsmålstegn ved hele utsagnet om lampen som *ekte* kunstverk.¹²²

Underforstått: og en slik tvil ville jo undergrave hele det dikteriske prosjektet, diktets kunstneriske verdi. Lampen er et ekte kunstverk og diktet er et ekte kunstverk, alt henger i hop. Denne tankegangen innebærer en nærmest monadisk organismemodell som retningsgivende for hva som er god kunst eller ikke: Alle deler må avspeiles i helheten og omvendt. Isåfall

¹²⁰ “denn noch weiß man um die Existenz der schönen Dinge, aber man ahnt, daß diese Welt in Gefahr ist, vergessen zu werden, aus ihrem Stand-Ort verrückt und damit in ihrer Wirkung verändert zu werden.” (Weithase 1967: 66)

¹²¹ “Grillparzer [hatte] die Wirkung des Schönen darauf zurückgeführt, daß das Erleben der Ganzheit, das uns das Schöne in der Kunst vermittelt [...]” (Weithase 1967: 66)

¹²² “Wie sollte derselbe Dichter, der eben noch im Tone sicherster Überzeugung die Lampe ein *Kunstgebild* der *echten Art* genannt und damit zum gültigen Symbol des Schönen erhoben hat; wie sollte der Dichter [...] auf einmal nun ‘sich nicht mehr ganz zu[trauen], zu wissen wie es der Schöne zumute ist’? Damit würde zunächst rückwirkend auch wieder die entschiedene Aussage über die Lampe als *echtes* Kunstwerk fraglich.” (Nordheim 84)

skulle øvrige tingdikt som ikke fremstiller kunstverk, være tilsvarende prosaiske, men det mener Nordheim ikke. Her er et paradoks.

Sigurd Burckhart (1958) mener på sin side at Mörike må ha vært mer opptatt av det mye mer brennende og umiddelbare spørsmålet hvorvidt *dette* diktet er et kunstbilde av ekte slag, enn av kunstfilosofiske problemer knyttet til tolkningen av “scheint” og “ihm”: “Ist dieses Gedicht ein Kunstgebilde der echten Art?” (Burckhardt 280). Svaret er selvsagt ja, men fordi det lar seg begripe som språklig kunstverk og derfor opplyser utifra seg selv – “indem es sich als sprachliches Kunstwerk begreift und dennoch aus sich selbst erhellt” – ikke nødvendigvis fordi lampen selv er fra antikken.

Moriz Enzinger (1965) er uenig med Burckharts tese om at lampen ikke er antikk. Men han slutter seg heller ikke til Politzer 1957s konklusjoner om at lampen dessuten må være gresk, siden den minner om en gresk, antikk lampe i et stykke av Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Poltzer 1957: 435 og 437). Tvertimot, sier Enzinger, lampen er heller italiensk – fordi Mörike leste den seks bind store korrespondansen mellom Schiller og Goethe minst syv ganger (Enzinger 36), og særlig det bindet hvor Goethe har en *indirekte* referanse til en annen publikasjon, hans reiseskildring fra Italia. Vi vet ikke hvorvidt Mörike faktisk leste denne, men her beskriver Goethe blant annet utgravningene i Pompeii og Herculaneum slik:

Hver gamle by som lå ved foten av Vesuv var fullstendig dekket med lava, som hevet seg med de påfølgende utbruddene, slik at bebyggelsen nå ligger seksti fot under jorden. Den ble oppdaget da man under utgravingen av en brønn støtte på panelerte marmorgulv [Marmorfußboden] ... For eksempel ser man en herlig formet bønne, med den sirligste bord [zierlichsten Rande], ved nærmere øyensyn slår denne randen seg opp i høyden på to steder ... Når lampenes veker er tent, er de forsiret med masker og ranker [Rankenwerk], slik at hver flamme opplyser et virkelig kunstbilde [Kunstgebilde]. Lampene bæres oppe av høye, slanke jernstativer; opphengte [aufzuhängende] lamper er derimot behengt med alle slags fantasifulle figurer.¹²³

Goethe var 37 år gammel og allerede berømt forfatter og betrodd regjeringsmedlem da han i all hemmelighet la ut på sin italienske reise i september 1786. Først 30 år senere begynte han å utgi brevene og dagboknotatene fra reisen, om den antikke kunsten, natur og folkeliv. Med

¹²³ “Jene alte Stadt, am Fuße des Vesuvs liegend, war vollkommen mit Lava bedeckt, die sich durch nachfolgende Ausbrüche erhöhte, so daß die Gebäude jetzt sechzig Fuß unter der Erde liegen. Man entdeckte sie, indem man einen Brunnen grub und auf getäfelte Marmorfußboden traf. [...] Man sieht zum Beispiel einen herrlich geformten Eimer, oben mit dem zierlichsten Rande, näher beschaut schlägt sich dieser Rand nach zwei Seiten in die Höhe [...] Die Lampen sind nach Anzahl ihrer Dochte mit Masken und Rankenwerk verziert, so daß jede Flamme ein wirkliches Kunstgebilde erleuchtet. Hohe, schlanke, eiserne Gestelle sind bestimmt, die Lampen

utgivelsen av reiseskildringen ville Goethe “ikke bare bedrive selvbiografi, men også slå et slag for sitt klassiske program i kampen mot de for ham altfor subjektive romantikerne”, skriver Sverre Dahl i forordet til den norske oversettelsen (1999:16): “Men romantikken seiret i første omgang.” Siden de tyske romantikerne hadde et slikt sterkt, ambivalent forhold til den store dikteren, ble skriftene hans lest med stor oppmerksomhet i toneangivende kretser. Dermed kan ord og uttrykk fra Goethes italienske reise ha blitt podet inn i samtidens språk, og beskrivelsen av de vesuvianske lampene smittet over på “Auf eine Lampe” uten at det nødvendigvis var tilsiktet fra forfatterens side – eller ble oppfattet slik av lesere før Enzinger påviste muligheten av det.

Heinz Politzer (1966) er uenig i omtalen av diktet i Romano Guardinis bok *Gegenwart und Geheimnis* fra 1957. Guardini skrev der at en lampe forutsetter mennesket som det tjener. Lampen hviler dermed ikke så rent i seg selv som det først virker. Den er knyttet til mennesket som den er destinert til å kaste sitt lys for. Følgelig kan den ikke fortsette å være “salig i seg selv” over lengre tid. Den varer hverken i observatørens følelser eller i tilsynekomsten av sin egen væren. Den har blitt hjemløs og uhyggelig, “unheimlich” (Guardini 171).¹²⁴ Men mennesket er et utenforliggende element i forhold til diktet, mener Politzer. Versenes transparens er da blitt “mørknet av spekulasjon” [darkened by speculation] (Politzer 1966:113). Strengt tatt er det da Politzers egen tolkning av diktet som stenger mennesket ute: Apostrofen i første vers etablerer et lyrisk jeg, det refleksive pronomenet i siste vers kan også leses som et personlig pronomen. Hvorvidt tid og rom vil tære på lampens fortsatte uforrykthet og lystgemakkets nesten glemte uforglemmelighet, er også et spørsmål om tolkning. Der Politzer leser en klassisk lampe som skinner evig i seg selv, leser Guardini en mer kompleks lampe truet av forfall og glemsel, kastet ut i en menneskeavhengig og tidsavgrenset tilværelse – lampen som bilde på det moderne individets eksistensielle livssituasjon.

Dagmar Barnouw (1971) har som prosjekt å fremstille Mörike som lyrisk forløper for realismen, og avviser som nevnt alle forsøk på å innordne Mörike under den biedermeierske estetikken. Samtidig er hun også sterkt kritisk til Walter Höllerer (1958) som finner modernistiske trekk i andre av Mörikes dikt og sammenligner dem med Baudelaires, og til biografene Gerhard Storz og Herbert Meyer som slutter seg til Höllerers konklusjoner: “verwunderlich”, mener Barnouw (44f). Men hvis man åpner for at et forfatterskap kan ha flere

zu tragen, aufzuhängende Lampen hingegen mit allerlei geistreichen Figuren behängt [...]” (fra Goethes *Italienischer Reise*, 18. mars 1787, sitert etter Enzinger 38)

¹²⁴ “Dann bleibt sie auf die Dauer nicht ‘selig in ihr selbst’, weder im Gefühl des Betrachters noch in der Offenbarung des eigenen Wesens, sondern sie wird unheimlich.” (Guardini 171)

tankeretninger i seg samtidig,¹²⁵ og at et dikt eller andre tekster kan leses på et utall måter – blant andre utifra en estetikk som ennå ikke forelå da teksten ble skrevet – blir det mindre problematisk. Spørsmålet blir da bare hvorvidt teksten også kan leses som kunst innenfor et annet estetisk paradigme enn det som gjaldt da den oppsto, eller det som utgjorde rammene for den dikteriske intensjonen.

Höllerer (1958) påviser blant annet at sluttverset i “An einer Äolsharfe” viser “væren” og “ikke-væren” i ett og samme øyeblikk (331): Harpens sluttakkord fremstilles som når den fullmodne rosen kaster alle sine rosenblader for det lyriske jegets føtter.¹²⁶ Dette er et av flere spennende eksempler på tvetydigheter, ironi, blanding av barnlig lek og dypsvart alvor han leser i Mörikes diktning, inspirert av 1951-debatten om lampen. Wiese hadde på sin side tatt til orde for at Mörike bare i poesien kunne finne lise for “sin sjels spaltninger og skremsler”, og at ikke noe skremte ham mer enn “også å la diktningen bli preget av uro og lidelse gjennom tvetydigheter”.¹²⁷ Denne tesen bruker han til å forklare hvorfor hans tolkninger av enhet og opphøyde harmonier i Mörikes dikt ikke stemmer helt overens med det bildet som brevene gir av forfatterens temperament.

Etter Höllerer kom flere lesninger av Mörike-tekster som valgte å fremheve ordspill og tvetydigheter i diktningen hans, fremfor å underlegge dem harmoniske, altomfattende helheter. Dette kan ha gjort sitt til at Politzer igjen tok for seg “Auf eine Lampe” i 1966. Etter nevnte kritikk av Guardini, påpeker han at spillet mellom stigende motsetninger i lampediktet kan tyde på at det kan være dikterens intensjon å være tvetydig, at han med “scheint” kan ha ment *både* “lucet” og “videtur”. Hvorpå den lærde kontroversen ifølge Politzer kan oppløses til ingenting: “In the face of this ambiguity, the learned controversy dissolves into nothingness.” (1966:114) Men allerede Staiger foreslo at Mörike kunne ha tenkt på begge deler, om enn kanskje ikke like mye, uten at debatten helt lot seg avblåse av den grunn. Politzers analyse virker imidlertid bedre tekstlig begrunnet og har mindre preg av ad hoc-strategi enn kompromissløsningen i Staigers siste brev til Heidegger.

Rudolf Schier (1983) og Kenneth S. Calhoon (1987) sammenholder begge “Auf eine Lampe” med “Ode to a grecian Urn” av Keats, slik også Spitzer var inne på. Hele diktet synes å korrespondere med den engelske oden: “there really is no part of Mörike’s short poem that

¹²⁵ Heydebrand 1972 er åpen for en slik tankegang, utifra bredden i Mörikes forfatterskap: “Diese Beobachtung legt es nahe, die Fragerichtung umzukehren und zunächst nicht nach der Einheit, sondern nach der Vielstimmigkeit seines Gedichtwerks zu fragen.” (Heydebrand 8)

¹²⁶ “Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt, / All ihre Blätter vor meine Füße!” (se vedlegg)

¹²⁷ “Mörike konnte die Zwiespältigkeiten und Gefährdungen seiner Seele nur durch die Poesie ertragen, und nichts schien ihn gefährlicher, als Unruhe und Leiden auch noch in die Dichtung hinüberzunehmen und damit auch sie zwiespältig zu machen” (von Wiese 24).

does not correspond to a section of Keats's 'Ode',” skriver Schier (35). Også Mörikes dikt er adressert til et kunstverk som er blitt bevart fra en tidligere tid, mener han, på samme måte som urnen i Keats ode (34). Dette siste er Calhoon uenig i: diktet tematiserer en helt ordinær taklampe – uten at selve diktet blir mindre verdifullt av den grunn. Og i motsetning til hos Keats, er det skjønn hos Mörike er uavhengig erkjennelsen: “The final lines of Mörike's poem pose a direct challenge to the Kantian view that makes the beauty of an object dependent on the perceiving subject.” (Calhoon 9f) Vi ser her at også han leser “ihm selbst” som “sich selbst” (itself). Da overser han samtidig at de siste linjene også kan leses *i samsvar med* Kants estetikk: Det skjønn er nettopp i erkjennelsen.

Renate von Heydebrand (1972) mener at diktet handler om kunstens plass i det menneskelige samværet, og at siste del “så ofte er misbrukt som metafysisk utsagn om det selvtilfredse og fullt autonome kunstens vesen”. Et slikt utsagn har ingen paralleller i Mörikes øvrige diktning, påpeker hun,¹²⁸ men uten å komme med mer direkte angrep på autonomiestetikken. Hun antyder heller hva man “kunne ha sagt”: For eksempel at om dikteren ikke hadde fornemmet det skjønn i lampen, ville ikke diktet ha blitt til, og isåfall ville heller ingen annen fått erfare at det skjønn kunne være salig også i ham (leseren) selv.¹²⁹

Alt annet er uttrykk for antisosiale holdninger, er Albrecht Holschuh's krystallklare poeng. Heretter skal ikke siste linje kunne siteres med “seg selv”, i forsvar for et antisosialt kunstsyn: “No longer can the final line be quoted by itself, in defense of antisocial views on art.” (Holschuh 1991b:313) Men tvertimot, skal vi følge hans egen aksept av observatøren som garantist for hva som er skjønt, “as the locus for that which is beautiful”. For hvis det er de enkelte leserne som avgjør hva som er skjønt, og leserne syns det Holschuh kaller antisosialt er skjønt, er det jo de som har rett. Hvis da ikke “ihm selbst” skal begrenses til Holschuh alene – litt søkt, kanskje, men den eneste måten å få hans logikk til å henge i hop på. Å påberope seg enerett på å ha tolket Mörikes dikt og intensjon riktig, som Holschuh faktisk gjør, er vel også ganske “antisosialt”, om enn på en annen måte.

Likevel ble det Holschuh som fikk ta foreløpig siste stikk i lampe-debatten. For neste gang det kom brev til PMLA-redaksjonens “Forum” med nye forslag til tolkning av “ihm

¹²⁸ “Hinweise auf das Verrücken, Vergessen, Nichtachten der Lampe ziehen sich als Leietmotiv durch das ganze kurze Gedicht, zunächst also, heißt das, gehört die Kunst ins gesellige menschliche Miteinander. Damit wird die letzte Zeile, die so oft als metaphysische Aussage über das selbstgenugsame, völlig autonome Wesen von Kunst misbräuchlich, zum Zeugen berufen wird, entscheidend relativiert; eine solche Aussage hätte in Mörikes Dichtung auch keine Parallele, nicht einmal in der Frühzeit, geschweige dem in jenen Jahren.” (Heydebrand 189f)

¹²⁹ “Ja, man könnte noch weiter gehen und sagen: hätte der Dichter den Anruf des Schönen, der ihm von der Lampe entgegenkam, nicht vernommen, so wäre das Gedicht nicht entstanden und niemand hätte erfahren können, daß jenes Schöne auch in ihm selber selig sei!” (Heydebrand 190)

selbst”, var det Holschuh som fikk æren av å svare. Kunne der ikke tenkes at Mörikes “ihm” hadde bibelske undertoner, spør Hans Helmcke (1992), og henviser til refleksivt bruk av “ihm selbst” i Luthers opprinnelige oversettelse av Bibelen fra latin til tysk.¹³⁰ Her kunne Holschuh ha svart som han konkluderer i sitt tyske essay (1991a): “Nein: ohne Menschen keine Götter” – uten mennesker er der ingen guder. I stedet nøyer han seg med en henvisning, og med å påpeke at heller ikke Luther var gjennomført i bruken av “ihm” som refleksivt pronomen i de av Helmcke anførte tilfellene (Holschuh 1992:146).

Benjamin Bennett (1992) er mer opptatt av det han anser som den rådende enigheten, enn hva ulike lesere er uenige om. Det alle synes å være enige om, er at diktet uttrykker en estetikk. Hans prosjekt fremstår som et forsøk på å skjære gjennom og drøfte diktet som “politisk” brennbart materiale: i den forstand at han i utbruddet “Wie reizend alles!” leser inn en mulig ironisk holdning til og avstandtagen fra det estetiske problemfeltet, en distanse som overses i 1951-debatten og senere lesninger. I samsvar med nyhistorisk litteraturkritikk mener han at Staiger, Heidegger og Spitzer ser bort fra og undergraver det han oppfatter som diktets antydningssvise, men forgjeves, forsøk på å demaskere estetikkenes forblindende ideologi:

Det lyriske jeget ... har ennå ikke foretatt 1800-tallssosialismens typiske og fruktløse steg inn i det å tilsynelatende transcendere en individuell situasjon, integrert bevissthet, gjennom kunnskap om dens sosialt bestemte faktorer. Fristelsen til å ta et slikt steg ut av estetikken, å rettferdiggjøre ens individuelle bevissthet gjennom å fornekte kompleksitet i den sosiale eller kulturelle situasjonen som forsøket på estetisk selv-stabilisering er et symptom på, er definitivt til stede i diktet, i jegets utbrudd “Wie reizend alles!”¹³¹

Også pragmatiske lesninger – det han kaller “psychological readings” (64) – motarbeider diktets potensielle radikalitet, mener Bennett, fordi de gjør erkjennelsen “subjektiv” og til et spørsmål om individuell psykologi. Med tiden truer den politiske virkeligheten utenfor diktet med å trenge inn i, gjennomsyre og sprengte den estetiske rammen diktet tradisjonelt bindes inn i, men enn så lenge inngår de autoritetstro lesningene i de lette kjedene som utgjør diktets “easy bondage” (60).

Her har Bennett et poeng, samtidig som “Wie reizend alles!” fortsatt også kan leses bokstavelig som et spontant, gjerne naivt uttrykk for observatørens glede over å se eller

¹³⁰ hvor det står: “Denn der Vater hat das Leben in ihm selber, also hat er dem Sohn gegeben, das Leben zu haben in ihm selber.” (Joh. 5.26, sitert etter Helmcke 145).

¹³¹ “The speaker [...] has not yet made the typical fruitless leap of early nineteenth-century socialism into the pretense of transcending an individual situation, integrating consciousness, by knowledge of its social determinants. The temptation to take such a leap out of the aesthetic, to justify one’s individual consciousness by

minnes denne lampen. Og selv om her synes å råde en uuttalt enighet om å holde den historiske og politiske konteksten utenfor det diskursive feltet, har vi sett at politiske spenninger 1951-debattantene imellom kan bidra til å forklare hvilke posisjoner de inntar overfor hverandre: Staigers ærbødige mottagelse av brevene fra Heidegger, Spitzers lett nedlatende kommentarer til Heideggers språkspill, Staigers korthet overfor Spitzers innlegg.

Til spørsmålet om intensjon

I *Der Ursprung des Kunstwerkes* sier Heidegger at kunstverket oppstår i striden mellom “jorden” og “verden”. Det kan vi forstå som konflikten mellom de materielle og historiske betingelsene knyttet til kunstnerens skapelse på den ene siden, og virkningene av kunstverket i ettertiden på den andre. Verkets verden “verdner” – “weltet” (Heidegger 1960:47). Analogt kan vi si at diktet er det som oppstår i spenningsfeltet mellom opprinnelig (bevisst og ubevisst) intensjon og lesningene av det. Skapelse og bevaring blir da noe som skjer både med det å forfatte, og det å lese. Men det som de fleste lesere mener de leser seg frem til, er nettopp forfatterintensjonen: Det dikteriske verket leseren forestiller seg, antas å være i samsvar med dikterens estetiske objekt slik at han med rett kan kalles kunstner. Jeg sier ikke at det alltid er slik, i litterære analyser bruker vi gjerne forfatternavn som metafor for verkene, uten alltid å presisere at det egentlig er teksttolkninger eller bevart materiale vi snakker om når vi sier “Mörike” eller “Goethe”. Men i analysene av “Auf eine Lampe” er det knapt noen som unnlater å komme med godt belagte påstander om hva Eduard Mörike kan ha tenkt og ment med diktet – selv ikke i de lesningene som tilsynelatende er mest leserorienterte (som Holschuh om Mörikes angivelige intensjon).

I diskusjonene om hva Mörike kan ha lest og latt seg inspirere av før arbeidet med lampediktet, er det merkelig nok ingen som nevner Vischer 1839s omtale og anmeldelse av Mörikes første diktsamling. Dette er tross alt den eneste relevante og tilgjengelige artikkelen vi har om Mörikes diktning før “Auf eine Lampe” ble skrevet, som attpåtil kritiserer et lyrisk virkemiddel som Mörike likevel velger å bruke i lampediktet. Dikterens oppgave er ikke å beskrive den objektive virkeligheten rundt seg, mener Vischer, men derimot å skrive ut fra sin egen person, sitt eget følelsesliv, sin egen kropp:¹³²

denying complicity in the social or cultural situation of which the attempt at aesthetic self-stabilizing is a symptom, is definitely present in the poem, in the speaker's exclamation, ‘Wie reizend alles!’ ” (Bennett 67)

¹³² “Spricht nun der Dichter rein subjectiv seine eigene Empfindung aus, so ist der Körper, den diese dennoch auch so annehmen muß, seine eigene Person, ganz erfüllt von der dargestellten Gemüthsbewegung.” (Vischer 17)

Derfor er alle dikt av typen ‘An ...’ osv. som nå forekommer stadig sjeldnere, så prosaiske ... Der stiller dikteren seg overfor gjenstanden som en abstraksjon utifra seg selv, og synger til den, han forblir utenfor. Dikteren bør heller introdusere seg selv som gjennomsyret av den fremstilte følelsen, den bør være ett med han, han skal ikke synge til den, men den skal synge ut fra ham, derigjennom blir den individualisert, kroppsliggjort; dikteren selv er den tonende gestalten.¹³³

Her er det litt uklart om Vischer mener at Mörikes *Gedichte* nettopp er i samsvar med disse normene, eller om dikteren bør ha dette i mente neste gang han setter seg ned for å skrive. I så fall virker det som om Mörike bare delvis tar kritikken til seg: På den ene siden beholder han apostrofen, på den andre siden kan vi nettopp lese “Auf eine Lampe” som dikterens fremstilling av følelsen lampen fremkaller i ham, slik at dikteren selv blir den skinnende lampen.

Et av diktene som omtales i Vischers artikkel, er “Die Herbstfeier”, som handler om en livlig høstfest hvor vinguden som representant for en ny humanitet vekkes tillive i et festlig lag. En av strofene lyder slik:

Aber schaut nach dem Gebüsch,
 Wo gedrungner Efeu webt,
 Wie sich dort das träumerische
 Marmorbild des Gottes hebt!
 Lasset uns ihm näher treten,
 Schließt mit Fackeln einen Kreis!
 Flehet zu ihm in Gebeten,
 Doch geheimnisvoll und leis.

Her er det ingen lampe, men fakler som lyser opp kretsen som slår ring om et eføybehengt gudsbilde av marmor. Flere tilknytningspunkter finner vi imidlertid i Vischers parafrase av strofen: “Men ut fra de eføykransede buskene ser gudens drømmeriske marmorbilde alvorlig på,” skriver han, “Aber ernst schaut aus dem Gebüsch, von Epheu umrankt, das träumerische Marmorbild des Gottes – “ (Vischer 29). Merk da at gudebildet i dette diktet omtales som “geheimnisvoll und leis”, mens Vischer bruker ordet “ernst” – som vi finner igjen i “ein Geist des Ernstes”. Og Vischers “umrankt” er i diktet maskert som “umflicht”.

Mörikes marmorbilde kunne også vise til en tusjtegning av Rudolf Lobhauer, som viser Mörike som ung sammen med venner. Det er mørkt og de sitter ute i skogen, såvidt syn-

¹³³ “Darum sind jene Gedichte ‘An die’ u.s.w. die jetzt immer seltener vorkommen, so prosaisch. [...] Da stellt der Dichter den Gegenstand als ein Abstractum aus sich hinaus sich gegenüber und singt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter soll vielmehr sich selbst als durchdrungen von der darzustellenden Empfindung introduzieren, sie soll eins mit ihm sein, nicht er soll an sie hin, sondern sie soll aus ihm singen, dadurch ist sie individualisiert, verkörpert; der Dichter selbst ist die tönende Gestalt.” (Vischer 17)

lige i et trolsk lysskjær fra noe vi først tar for å være en slags lykt, men som ved nærmere ettersyn viser seg å være et løftet beger. I skinnet fra dette begeret registrerer vi også at Mörike har en krans av eføy i håret. Vi kunne derfor velge å lese Mörikes vemodige ode til den skjønnne lampen som nostalgisk tilbakeblikk på et minne fra ungdommen, som en hyllest til det dionysiske i kunsten – eller i bitter erkjennelse av at han hadde et alkoholproblem.¹³⁴

Mörikes beger

Å lese Mörikes lampe som Mörikes beger, ville representere noe radikalt nytt innen lampeforskningen.¹³⁵ Det ville være nok et eksempel på et fenomen vi kunne kalle “the eskimo reading” etter Stanley Fish. Han drøfter hvorvidt det lar seg gjøre å avgrense mengden av mulige tolkninger av en tekst innenfor rimelighetens grenser, og som eksempel bruker han blant annet Norman Hollands analyse av Faulkners “A Rose for Emily”. Her argumenterer Holland for det Fish kaller en slags “psykoanalytisk pluralisme”: Teksten er en matrise av psykologiske muligheter for sine lesere, men bare noen muligheter passer i matrisen. For eksempel, sier Holland, ville man ikke kunne si at noen som leste beskrivelsen av tablået med Emiliy og faren i døråpningen og trodde at det beskrevet en eskimo, virkelig responderte på historien i det hele tatt – bare at de drev med en mystisk utforskning i sitt eget indre.¹³⁶

I dette er Fish bare delvis enig. Grunnen til at eskimo-lesningen er uakseptabel, er ikke som funksjon av teksten, men fordi det ennå ikke finnes en tolkningsstrategi for å produsere den, ingen måte å “se” eller lese teksten på som ville resultere i at det oppsto opplagte eskimo-betydninger. Men det innebærer ikke at en slik strategi aldri vil kunne komme på banen, hvis omstendighetene lå til rette for det. En slik omstendighet kunne være oppdagelsen av et brev hvor Faulkner betror seg om at han alltid har trodd han var “an Eskimo changeling”, altså en eskimo forbyttet ved fødselen, påpeker Fish (346). Hans vedvarende poeng er at mekanismene for å sjalte ut lesninger ikke oppstår i teksten, men i mengden av foreløpig kjente fortolkende strategier for å produsere den.¹³⁷

¹³⁴ (Som jeg selv skrev en gang, husker jeg nå, om hvor vanskelig det var å slutte å røyke: “Du gløder alltid i mitt sinn / Sigarett, O hvite pinne / Tålmodig brente du deg inn / Ei slukne vil ditt minne ...”)

¹³⁵ Men ikke i Mörikes diktning: Similene han bruker i “An Philomele” gjør ham så tørst at han må avslutte oden litt brått, for han har halvt lovet å drikke øl med “dem Oberamtsgerichtstverweser” med flere. Se vedlegg.

¹³⁶ “One would not say, for example, that a reader of . . . ‘A Rose for Emily’ who thought the ‘tableau’ [of Emily and her father in the doorway] described an Eskimo was really responding to the story at all – only pursuing some mysterious inner exploration.” (fra Holland, *5 Readers Reading*, 1975:12, sitert etter Fish 346)

¹³⁷ “The Eskimo reading is unacceptable because there is at present no interpretive strategy for producing it [...] while there are always mechanisms for ruling out readings, their source is not the text but the presently recognized interpretive strategies for producing the text [...]” (Fish 346f)

På en måte er alle nylesninger en eskimo-lesning, i den grad de inneholder noe nytt og paradigmatisk i forhold til eksisterende lesninger. Hver nye lesning utvider feltet for mulige nylesninger, nye tolkningsstrategier – ikke bare fordi nye forskere vil markere seg selv, som Fish antyder, men fordi det er mer spennende å utforske det mulig uoppdagede og utforskede, enn landskaper som allerede er kjent. Fish polemiserer på vegne av leseren og mot teksten, “in the name of the reader and against the text” (Fisch 17), men må konkludere med å utslette både leser og tekst som selvstendige størrelser, og erstatte dem med tolkning – “like it or not, interpretation is the only game in town” (Fish 355). Og hva er en tolkning? Er ikke nettopp dette “det spørsmålet som hermeneutikken er et svar på”? Men ifølge den nye hermeneutikken: ikke nødvendigvis det eneste svaret.

Har vi nå forstått virkningene av mekanismene som produserer uenigheter i det litterære feltet? Vi har illustrert dem ved hjelp av utvalgte eksempler fra sekundærlitteraturen omkring “Auf eine Lampe”, og gjengitt en forklaring Stanley Fish gir på det tilsynelatende manglende fortolkende *felleskapet*. Kanskje er det så enkelt som at de kvalitetene som for én leser gjør en tekst til et kunstverk, ikke er de samme som en annen leser fester seg ved. Slik kan vi også tolke det som sies med siste vers i “Auf eine Lampe”. Og konfrontert med avvikende kunstsyn eller litterær estetikk en selv har, blir en motivert til å utforske sine meninger gjennom å formulere dem.

Selv om det alltid vil være den siste leseren, og ikke forfatteren, som får siste ord i tolkningsspørsmål, fins det aldri annet enn foreløpige lesninger – ikke så lenge teksten også er tilgjengelig for fremtidige lesere, og så lenge synet på hva som er god kunst og god litteratur fortsatt utvikler seg. Noe siste ord fins derfor ikke. Vi kan aldri utelukke en ny “eskimo-lesning”.

Kapittel 5: “In ihm selbst”

En gjendiktning av Mörikes Lampe

there is no single way of reading that is correct or natural, only “ways of reading” that are extensions of community perspectives. (Fish 16)

La oss lese “Auf eine Lampe” ennå en gang og se om teksten fortsatt har noe å gi oss, om den ennå kan si noe nytt, gjøre noe annet enn den har gjort før.

Diktet begynner med et “Noch”, det er der allerede, som om det venter på oss. Det er “noch unverrückt”. Ennå ikke forrykket, forflyttet, forskjøvet er teksten der før lesningen setter den i bevegelse. Vi vekker den til live med apostrofen, “o”, som rettes mot den skjønnne lampen. Teksten er en lampe, både lyskilde og lysskjerm. I en lampes indre finner vi ingen lampe, men atomer med protoner og elektroner som skaper lys når det løper strøm gjennom dem og de settes i bevegelse. Men uansett om den lyser eller belyses, belyses innenfra eller utenfra, smykker lampen taket den henger fra: “schmückest du”. Vi er dermed selv i ferd med å sette lampen i bevegelse, den svinger fra “un-rück” til “schmück-du”, to ytterpunkter som speilvendt ligner hverandre lydmessig, som rimer hverandre: kiastiske innrim.

Med “Noch unverrückt, o” er det som om vi drar lampen til oss på innpust, for så å slippe den fra oss mens vi puster ut – eller teksten tar sats – med et mer dansende, svisjende “schöööne Lampe”. Der svinger den, ja. For dikteren er det mønsteret på lampeskjermen, for leseren skrifttegnene på arket som setter øyet i bevegelse. Øyet følger linjen verset ut, pendler rytmisk frem og tilbake. Øyets bevegelse setter det indre øret i bevegelse, og vi gjenkjenner lydene, gjentakelsene, rimene og kiasmene. Sanseorganenes bevegelser og lampens smitter hverandre. At lampen ikke er løsrevet og frittstående, men har en tilknytning til taket gjennom de lette kjedene den er opphengt i, er nettopp det som gjør at den kan svinge: “in-leicht-hang-hier” via det sentrale “zier” i andre vers, danner et nytt kiastisk vokalrim og lyder nesten som små kling-klang fra kjedenes lette slag mot den pendlende lampen. Taket gir lampen det faste punktet den kan svinge fra, via “fast” i et kiastisk konsonantrim: “Deck-des-geß-mack” i tredje vers.

Lampen selv er av marmor og kantet med en eføykrans av bronse. Innslagene av natur er formet av mennesker og irret av tid. Der det friskt grønne visner til gyldent i naturen, skjer den omvendte fargeutviklingen med eføykransen når bronsegullet får et grønnlig skjær. Aldringens tegn er ulike, men har utviklet seg på en måte som gjør at forskjellene mellom natur

og kunst viskes ut. Lampen er gammel nok til at vi kan dytte på den uten at det gjør noe om den blir ødelagt, eller solid nok til at den ikke blir det. Etter hvert blir forskyvningene så store og kiasmene tilsvarende utviskede, at lampependelen umerkelig slår over i en sirkelbevegelse, parallellt med marmorranden, eføykransen, barnesirkelen. Fortsatt finner vi det vi med litt god vilje kan kalle nok en kiasme “auf-deiner-deren-Rand” via “Marmor” i fjerde vers. Men med “E-z-E-z” i femte bryter det gamle mønsteret sammen, hvorpå gjentakelsene i sjette versets “Schlingt-Kind-Ring” viser oss en lampe som svinger rundt i ring.

Så morsomt! “Wie reizend alles!” Språket i diktet, lydene, får oss til å leke med det, som om vi plutselig befinner oss i lekerommet til en leende søskenflokk rundt en gammel og godmodig, litt skranglende lampe, som vi dytter på slik at den begynner å danse. Et minne om et øyeblikk av lykke og glede, som nå er borte. Bare minnet gjenstår, omgitt av tidens gang og livets alvor – “ein sanfter Geist des Ernstes”. Latteren stilner. Barneflokken er ikke fulltallig lenger. Barndom, lek, lykke er skjøre gledesglimt i liv som uvilkårlig invaderes av sykdom, krig og død. Glade minner blir til smertefulle påminnelser.

Tankestreken

Det diktet vi nå leser, er det som drøftes av 1951-debattantene og deres etterfølgere. Den opprinnelige versjonen sto på trykk 30. november 1846 i *Morgenblatt für gebildete Stände*: (faksimile)

Ombrekningen antar vi uten videre skyldes plasshensyn, slik at vi leser diktet i én strofe og ikke to à fem vers. Den viktigste betydningsbærende forskjellen blir dermed bruken av skilletegn i de tre siste linjene:

Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form;
 Ein Kunstgebild der ächten Art. – Wer achtet sein?
 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Her virker tankestreken som et replikktegn, som om det lyriske jeget avbryter sin egen tankestrøm og nå snakker høyt til seg selv. Etter den innledningsvise henvendelsen til lampen, har jeget reflektert *over* den. Setningen som begynte med et utrop, synes å ende med en litt åndsfraværende mumling, det er som om jeget lar seg distrahere av det plutselige alvoret i “Ernstes”. Det idylliske minnet om lampen går liksom i oppløsning av den teksten jeg forsøker å fremkalle den med, som om jeg blir motarbeidet av min egen skrift (lesning), mitt eget språk, slik at jeg begynner å tvile på mitt opprinnelige prosjekt. Denne tvilen kommer så til uttrykk gjennom det spontane spørsmålet: Hvem bryr seg om hans? som om jeg nå omtaler meg selv i tredje person.

Uten replikktegnet og med semikolonet erstattet av en tankestrek, oppstår avbrytelsen enten før eller etter niende vers. Melberg 1999 leser bruken av tankestrek, punktum og spørsmålstegn i de tre siste versene som en opptrapning til et slags adskillende avbrudd “i ett accelererende av skiljetecken” (Melberg 38). Det største bruddet skjer etter spørsmålstegnet i nest siste vers, mener han, slik at det siste verset dermed blir stående for seg. Samtidig fins det en tredje måte å lese tankestrek i enden av et vers på: som “...” eller “prikk-prikk-prikk”; som avslutningen på noe som ikke fullt ut kan utsies – ikke bare fordi vi leter etter ord, men fordi det ikke finnes ord for det vi vil uttrykke, eller fordi vi ikke lenger vet hva vi vil uttrykke. Vi vet ikke hvor vi er på vei, vi kan/vil ikke si/mene mer.

Avbruddet blir da potensielt uendelig, tankestreken representerer da språkets totale sammenbrudd. I “Auf eine Lampe” indikeres dette ved at utbruddet i verset foran og den manglende forventede forbindelsen mellom “Ernstes” og “Form” først får den svingende, nesten automatiske rytmen til å falle sammen. Det er som om teksten her gjør sine siste stotrende krampetrekninger fram til et klimaks, inn i det uutsigelige og utenomspråklige som tankestreken nå viser til. Den kommer plutselig som en lydløs og mothake-løs peker ut i rommet, som en svart stråle fra lampen inn i det hvite mørket som omgir den. Med tankestreken rykkes vi vekk fra lampens, de lekende barnas og vår egen verden. Den språkløse tanken blir en uopplyst partikkel, som med lysets hastighet og i en tilsynelatende rett linje suser av gårde i det paradoksale universet, som både utvider seg og er uendelig på samme tid. Tankestreken gjør lampen til en sol: Den skinner, men vi kan ikke se den, og vi vet ikke hvor lenge. Alvoret som omgir formen, mørket rundt lyset, det utenomspråklige i språket er både

synekdoke og metonymi, både væren og ikke-væren, bare eksisterende som en del av noe, bare ikke-eksisterende som utenforliggende. Utenfor språket eksisterer ikke noe utenomspråklig, bare i lyset kan vi se mørket.

Det lesende blikket følger tankestreken, ut i rommet, opp fra arket i en sirkel – og ned igjen til neste vers. Tilbake i teksten våkner vi likevel til en ustabil blanding av ro og uro, til den helheten og tilhørigheten vi finner i “Ein-sein”, som raskt undergraves av forskyvningene “echten-Art-achtet”. Innholdsmessig spiller disse tre ordene på det sanne, det skjønne og det gode; erkjennelse, estetikk og etikk. I lys av spørsmålsteget ved enden av verset, begynner vi nå å tvile på denne samhörigheten, og hva som naturlig henger sammen med hva. Det som i utgangspunktet er ekte, blir en kategori, “Art”, og gjøres til norm som skal påaktes. Men det som skapes utifra en ytre norm, vil da ikke kunne være like ekte som om det sprang ut av seg selv, ikke ny og sann på samme måte: Ikke en “Gebild” av ekte slag.

Hva som virkelig er skjønt, sies i og med tekstens stillferdige betrouelse i siste vers. Vekslingen mellom stemt s, s- og sch-lyder i “schön-selig-scheint-selbst” understreker følelsen av fortrolig hvisken. Som en døende vil teksten viske oss sine siste, nesten uleselige ord, hvorpå den synes å falle til ro. Lampen slutter å svinge, diktet er ferdig. Men bare tilsynelatende. For hvem er egentlig “ihm selbst”? Er det jeg som leser? Og hvilket kunstbilde er det snakk om: lampen, minnet om lampen, eller diktet, eller de bildene diktet fremkaller i meg? Eller alt det lampen og erindringen og teksten og tolkningen ikke er, et maleri for eksempel, eller en senar, eller en sonette; alt som – kanskje underforstått: i motsetning til denne teksten – regnes som kunst av ekte slag.

Fortryllesen er brutt. Barnets, den lekende leserens naive tro på magisk glitter og stas, er forlatt. Den fine lampen blir til ynkverdig skrap eller kitch, det skjønne er bare tilsynelatende, en subjektiv følelse i jeget eller en almennmenneskelig idé som lever sitt eget liv adskilt fra det. Språket dekonstruerer forskjellene mellom fantasi og virkelighet, fenomenene bytter plass: Det virkelige er i fantasien, sannheten er subjektiv, alt annet er diktning. I lesningen er det lystgemakket som er den virkelige verden. Leserens verden er den som føles uvirkelig. Ved å la meg rykke helt inn i diktets verden og bli der, finner jeg ro og tilværelsen blir så vakker og sorgløs som jeg vil ha den. Der kan jeg stenge ute vemodet, mørket, alt som smerter. Det lyriske jegets virkelighetsforståelse truer med å bryte sammen, bli forrykt. Men ikke ennå. Avgrunnen er der bare som en fristende mulighet, eller som et øyeblikks flukt inn i det uleste, ubevegelige, ikke-hendelsen. Og så snart vi leser diktet påny, møter vi lampen igjen, “noch unverrückt”, like sjarmerende skjønn og sårbar.

”O”

Apostrofen tilhører ikke dagligtalen, “o” har vi fra arkaisk poesi og kan markere høyprosa, stilbrudd, komikk eller ironi. Som vi tidligere har sett, anså Vischer den som et prosaisk virkemiddel. I denne sammenhengen er apostrofen der lampen får energi til å bevege seg. Apostrofen er der hvor vi begynner å svinge lampen på kryss og tvers mellom oss: Vi er silhuettbarn som leker ringdans på lampeskjermen, matrosdresser og hårsloyfer som danser rundt lampen, lesere som skriver hendelsen på ny og sender vår forståelse av Mörikes lampe til hverandre.

Apostrofen kan vi altså lese som en måte teksten yter motstand på. Ifølge Hans-Georg Gadamer (1986) kan vi da lese den på tre måter: som antitekst, pseudotekst eller pretekst. I dagligtalen bruker vi apostrofen som vits eller ironi, det Gadamer kaller antitekst. På den måten kan vi tolerere det stilbruddet som ligger i en slik tilsnakkelse. Å lese apostrofen som pseudotekst innebærer å anse den som fyllmateriale, å overhøre den, utelate den. Oppgaven til pseudotekstene er å bygge det Gadamer kaller “retoriske broer over en strøm av tale”.¹³⁸ Pseudoteksten selv er da den komponenten eller delen av språket som er “tømt for betydning” [der bedeutungsentleerte Sprachbestandteil].

Alternativt kan vi lese apostrofen som pretekst, utsagn hvor noe maskert eller forkledd kommer til uttrykk: “in denen etwas Maskiertes zum Ausdruck kommt” (Gadamer 348). Ideologikritikk, psykoanalyse og det Ricoeur kaller “mistankens hermeneutikk” er ifølge Gadamer (349f) eksempler på måter vi leser pretekst på. Sier jeg for eksempel “o kloke mann!” med mitt mest ironiske tonefall til noen, vil det som antitekst innebære at jeg ikke syns han er spesielt smart, mens det forstått som pretekst forsøker å skjule, og dermed nettopp antyder, en faktisk følelse av beundring. I stedet for at denne kommer direkte til uttrykk, “skinner den igjennom” de to lagene med ironi som den pretekstuelle høystilen her representerer.

Å lese en apostrofe som pretekst i en prosaisk diskurs blir dermed å lese den som det den opprinnelig er, en ærbødig henvendelse. Leser vi derimot en *poetisk* apostrofe som pretekst, blir den kritisk og ironisk, som i den prosaiske antiteksten. Med sin iboende ustabilitet og potensiale ironi i ett eller flere lag, truer apostrofen med å undergrave den stilen vi velger å lese enhver tekst på, som poetisk eller prosaisk, høystil eller dagligtale. På denne måten dekonstruerer apostrofen seg selv, kunne vi si. Den pragmatiske strategien blir da å

¹³⁸ “Damit meine ich Redegebrauch und auch Schriftgebrauch, der Elemente in sich aufgenommen hat, die gar nicht wirklich zu Sinnübermittlung gehören, sondern so etwas wie ein Füllmaterial für rhetorische Überbrückungen des Redeflusses darstellen.” (Gadamer 348)

gjøre den til pseudotekst, å overhøre den så den ikke innvirker på hvordan vi velger å lese dens funksjon i konteksten. Alternativet er å lytte til suset i den og la den rykke oss ut av vår verden og inn i diktets, i den grad det er mulig. Jo, i fantasien er alt mulig ...

I essayet “Autobiography as De-Facement” bruker Paul de Man apostrofen i sin definisjon av prosopopeia: “fortellingen om en apostrofe til en fjern, avdød eller stum skapning, som oppretter muligheten av sistnevntes svar og gir det taleevne”.¹³⁹ Prosopopeia er den dominante figuren i selvbiografisk diskurs, mener de Man (77). I den selvbiografiske diskursen etablerer den underliggende, uuttalte apostrofen et handlende, talende og følende “jeg” på samme måte som i lyrikken. I det øyeblikket diktet sier “o” og leseren aksepterer den, går leseren inn i en dobbeltrolle: Som den fjerne, avdøde eller stumme skapningen som tildeles svare- og taleevne, samtidig som vi fortsatt gir vår stemme til diktet. For å kunne la seg besjele av det lyriske jeget, må leseren derfor underkaste seg tekstens motstand og la sin egen stemme forstumme.

En apostrofe blir dermed også en befaling om å tie og lytte, om å tømme bevisstheten og la kroppen bli et rent medium for språklige lyder. I “Auf eine Lampe” leser vi apostrofen som en slags førstebeveger, lyden av innpust som trekker til seg luft og bevegelsesenergi før lampen suser av gårde med “schöne”. Denne bevegelsen, lesningen, er det som gir lampen liv, det som besjeler lampen; ikke betydningen, men *lyden* av apostrofen. Først når vi prøver å høre teksten som onomatopoetiske uttrykk for kroppslige tilstander, kan vi sanse det poetiske i den. Dersom vi derimot overhører apostrofen, omdanner den til overflødig pustelyd, unnslipper vi også tekstens krav om å innordne oss diktets og språkets regler. Da følger vi i stedet våre egne regler, vår egen estetikk, i utformingen av teksten vi leser. Først da kan jeg gjendikte lampen i mitt eget språk, med min egen stemme.

Stemmer på nesleveien

Culler mener at apostrofens poetisitet består i at den motsetter seg narrasjon fordi dens *nå* ikke er et øyeblikk i en temporal sekvens, men et skrivingens nå. Denne skrivingens temporalitet synes å være det som all lyrikk streber mot.¹⁴⁰ Samtidig kunne vi si at apostrofen tvertimot inviterer til narrasjon, at den krever en temporal hendelse, fordi den i seg selv, i sin egen midte, blir et evig og tilsynelatende tidløst øyeblikk, noe så utenkelig og attråverdig at

¹³⁹ “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech.” (de Man 75f)

det blir uutholdelig. Lesningen blir da den temporale hendelsen som frir oss fra apostrofens tidløse dragsug, som setter tekst og liv i bevegelse igjen.

Som skrivingens nå blir apostrofen ett uttrykk for tekstens datum. For Derrida rommer diktets datum både det opplevende, det diskursive og det overskrivende (lesende) nået: Datumet “*utplånar sig självt inför* ett annat datum, det datum *vid och till vilket* dikten talar, den andres datum som på ett förunderligt sätt ansluter sig till samma datum i ett *mötes* hemlighet, ett *mötets* hemlighet” (*Schibboleth* 42). Vi har altså ikke bare ett nå, men flere, samlet i en “o”. Men i lesningen er det bare lesningens øyeblikk som gjelder. Eller sagt på en annen måte: Når jeg leser “Auf eine Lampe”, overskriver jeg Mörikes lesning av diktet med min egen, erstatter hans øyeblikk, hans datum, med mitt.

Derrida skriver om Paul Celan og kommenterer utdrag fra hans tale 22. oktober 1960, hvor Celan blant annet siterer seg selv (45):

“Stimmen vom Nesselweg her:
Komm auf den Händen zu uns
 Wer mit der Lampe allein ist,
 hat nur die Hand, draus zu lesen”¹⁴¹

I denne sammenhengen tenker vi selvsagt straks på Mörikes lampe. Den er vi flere om, så vi kan støtte oss til hverandres lesninger, vi slipper å måtte tolke diktet bare med hendene våre, som jeg nå prøver å gjøre med denne teksten av Celan. Alene med Celans lampe har jeg hendene fulle av Mörike, så er jeg visst ikke alene med denne nye lampen likevel. Stemmene på neslevei en lokker språket ut av hendene. Diktningens vei er ikke bare tornefull, men tilgrodd av nesler. Den som er alene med lampen, den som sitter alene, har bare hånden sin å lese i: tegn på levd liv og usikker fremtid – eller er blind, og må “lese” lampen med hendenes innsider, føle seg fram til dens plass i rommet. Men den som leser en tekst er aldri alene, for mens vi leser vil “stemmene på neslevei en” også lokke oss lesere, sireneaktig, vekk fra den teksten vi leser og inn i noe annet, som vi har lest før. Derfor prøver vi å overhøre stemmene, famle oss frem til det unike, intensjonen, enkelthendelsen, som gjør *denne* teksten ny for oss.

På den annen side kan det vi leser ikke være for knyttet til noe enkeltstående og privat, påpeker Derrida. For “om inte datumet upphäver det unika drag som binder det vid en händelse utan vittne, utan annat vittne, förblir det intakt men fullständigt odechifferbart” (50). En tekst som er for sterkt knyttet til sin opprinnelse, til dikterens intensjon, er ikke åpen

¹⁴⁰ “Apostrophe resists narrative because its *now* is not a moment in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing. This temporality of writing [...] seems to be that toward which the lyric strives.” (Culler 168)

¹⁴¹ (utdrag av Paul Celans “Stimmen” fra *Sprachgitter* 1959, Celans uthevinger, sitert etter Derrida 45.)

for overskriving, for “dechiffrering” av en leser: “Samtidig som de anger och nedtecknar den absoluta enskildheten, måste [dessa kodifierade markeringar] utmärka sig, *på en gång*, och av sig själva, genom möjligheten till en återerinran.” (54) Å lese blir da å utforske denne muligheten til gjenerindring, å gjenerindre noe vi aldri har opplevd. Men det som bør gjenerindres, sier Derrida, “*på samma gång* samlas och upprepas”, er siden og samtidig “förintandet av datumet, en sorts intet, eller aska” (57). “Askan väntar oss,” tilføyer han.

Av alt vi prøver å lese ut av hendene våre, kan vi iallfall være sikre på det, at asken venter oss, både diktet og leseren og øyeblikket. Å skrive er å sende tanker til kremering. Å lese er som å forbrenne arket vi leser. Å lese er å bli minnet om at det vi opplever i denne lesningen akkurat nå, hele tiden blir borte. Når jeg skriver om noe jeg leser, er det bare en konstruert erindring, en slags tekstens nekrolog. Likevel forsøker jeg å skrive som om jeg er i den teksten jeg leste, som om jeg kan gjenoppleve lesningen og fortsatt være i den.

Teksten pendler skinnende frem og tilbake, fra en avsender til en mottager. Både dikteren og leseren tar imot diktet og sender det videre, både til seg selv og til nye lesere. Dikteren og leseren er samtidig også den første nye leseren av sin egen lesning, fortolker og sensurinstans og formidler i ett. Vi puster inn og ut den samme pusten, lager de samme lydene. Vi omdanner typografiske tegn og mellomrom til bokstaver, lyder, setningskonstruksjoner og sier de samme ordene – helt til vi begynner å tenke på hva de egentlig betyr.

Å motta blir dermed å delta i hendelsens bevegelse, lampens pendling som blir en sirkel, lesningens og forståelsens sirkel. Invokasjonen bryter samtidig sammen i sirkelens lukkede bortvendthet ved at det opprinnelige “du” blir til et usagt “det” i form av “alles” og “die ganze Form”. Den ene mottageren, leseren, er blitt til et uoverskuelig nåværende og fremtidig fortolkende fellesskap. Det er som om jeg også må avgi en del av meg selv i lesningen, i arbeidet med å lytte og overhøre. Jeg har alltid allerede glemt mitt eget datum.

Noe er på vei bort, kan ikke lenger nås, er i ferd med å gå tapt, som en uskreven tanke eller en tekstfil vi ikke finner igjen. Lampens helhet forsvinner i detaljene den består av, eller alt den er omgitt av, selve lampen klarer vi ikke å gripe uansett hvor mye vi forsøker. Vi tror at vår egen tolkning av teksten er i nået på samme måte som vi selv er det, men en gang i fremtiden kan også våre navn og våre gjerninger og vår skrift dukke opp i nye sammenhenger og bli lest på nye måter som vi overhodet ikke har kontroll over. Og tanken som forblir uttrykt kan kanskje ikke formuleres før om flere hundre år, ved hjelp av noe annet og foreløpig uoppdaget som ligner. Det er som om energien vi fanger opp og legger inn i lesningen, sammen med bildene og virkelighetsforståelsen vi uvegerlig har dannet underveis,

forsvinner ut i rommet og inn i fremtiden. Tankestreken peker på alt som ligger utenfor verse-linjene, utenfor diktet, utenfor arket. Konteksten kan verken defineres eller avgrenses, den er uendelig og i stadig utvidelse, som universet. Alt vi deretter sitter igjen med er en flertydig filosofisk betraktning.

Filosofisk versus poetisk diskurs

Gadamer bruker Mörikes lampe som eksempel i sitt essay *Text and Interpretation* på det han mener er en grunnleggende forskjell mellom ordenes virkemåte i ordinær diskurs og i litteratur (Gadamer 351ff). I litterære tekster har hvert ord en lydlig betydning, og melodien i lyden brukes også i diskursen for å fremheve hva som er sagt gjennom ordene. Alt må ses i den større syntaktiske helheten. Ordspill mener han derimot bare hører hjemme i ordinær diskurs. Grunnen til det er at ordspillene kan “høyne seg selv til en slags selvstendighet” [sich zur Selbständigkeit aufsteigern] og miste sin entydige intensjon. Resultatet blir at det som diskursen er ment å bety plutselig blir tvetydig, og intensjonens klarhet går tapt. Bak helheten i det manifesterte, lydlige ordet vil plutselig den skjulte helheten av avvikende og endatil motsatte betydninger skinne gjennom. Slike meningssammenbrudd hører imidlertid ikke hjemme i den litterære teksten, men i filosofisk tenkning: som når Heraklit sier at i sannhet er motsatte ting det samme, hevder Gadamer (354).

Allerede Heraklit dekonstruerer skillet mellom to metafysiske opposisjoner, kunne vi da si, noe som imidlertid også rammer Gadamers eget forsøk på å lage et skille mellom den ordinære og den litterære diskursen:

Betydningsmangfoldet vi finner i ordspill representerer den mest intensive måten spekulativ tenkning kommer til syne på, en tenkning som forklarer utsagn som står i opposisjon til hverandre. For den litterære teksten er det noe helt annet ... Ordspill er ikke enkle spill med ordenes flertydighet eller polyvalens, som den dikteriske talen bygger på – i dem er det langt mer selvstendige meningsenheter som spiller imot hverandre.¹⁴²

Selv om det litterære språket er mer flertydig, lar det seg altså innordne en helhetlig mening, i motsetning til ordspillene. Det eneste unntaket Gadamer innrømmer her, er i “spesielt reflek-

¹⁴² “Wordspielhafte Mehrdeutigkeiten stellen die dichteste Erscheinungsform des Spekultativen dar, das sich in einander widersprechenden Urteilen expliziert. [...] Für den literarischen Text ist die Sache aber anders, [...] Wortspiele sind nicht einfache Spiele der Vielstelligkeit oder Polyvalenz von Worten, aus der die dichterische Rede sich bildet – in ihnen spielen sich vielmehr selbständige Sinneinheiten gegeneinander aus. (Gadamer 354)

tert lyrikk” [in sehr reflektierter Lyrik], som for eksempel i de hermetiske tekstene til Paul Celan. Her kan ordspill ha en produktiv funksjon. Den litterære teksten skal eller kan vanligvis ikke utsi annet enn seg selv, mener Gadamer (353), ikke yte motstand ved at den kan forstås på gjensidig utelukkende måter, som antitekster og pretekster. Eller som han sier i forbindelse med sin analyse av siste vers i Mörikes lampe: Hver doble mulighet til forståelse skaper konflikt [Anstoß] (359).

For å nå en entydig forståelse av siste vers, må vi lese det i lys av konteksten: resten av diktet, mener Gadamer. Der finner han en lampe som ikke kan lyse mer, gammeldags og forbigått, som “her oppnår sin egen klarhet fordi den er et kunstverk” (50). Først i siste setning leser han lampens lydmessige bevegelighet i “schön, ist, selig, scheint, es, selbst”. Dette lyder i vårt indre øre og tillater vårt indre øye å se lysets stille utstråling av seg selv, som vi kaller å “skinne”.¹⁴³ “Vårt øre hører, og vår forståelse fornemmer” – som lesere sanser vi – det skjønnes skinn som dets sanne natur. Fortolkeren forsvinner, og teksten taler, konkluderer Gadamer.¹⁴⁴ Med andre ord er vår erkjennelse sikker når den retter seg mot ekte kunstverk, det skjønnne stråler (som hos Spitzer) slik at vi kan ta det inn i oss (som hos Heydebrand) og se det som den sanne tilsynekomsten av det skjønnne (som hos Heidegger). Her ville Fish ha sagt at det er fortolkningen produsert av et fortolkende fellesskap og ikke teksten som taler, men nå kan det være hans tur å forsvinne.

Den tolkningsmuligheten som Gadamer avviser, er altså Staigers lesning av “scheint” som *videtur*. For Gadamer er lampen et kunstverk, det kunstverket som lar det skjønnne komme skinnende til syne – og følgelig ikke bare tilsynelatende – og fordi “å gi skinn av” i Gadamers øyne er et prosaisk uttrykk. Siden teksten er et dikt, et litterært kunstverk, skal vi også lese siste linje litterært og entydig, hvorpå vi altså bør forkaste muligheten av prosaisk undergraving av poesiens fortryllelse. Diktet *er* et kunstverk og handler om et kunstverk, og inneholder en teori om kunstverkets autonomi. Denne skal vi på den annen side ikke lese som en diskuterbar og “dekonstruerbar” teori, nettopp fordi den fremsettes i en litterær og ikke ordinær diskurs. Fordi diktet er et kunstverk, er det som sies der sant, og fordi det som sies er sant, er det et kunstverk. Men “det sanne” er her *Gadamers* tolkning av Mörikes lampe, og den er som vi allerede har sett ikke uten videre sann i andre leseres øyne.

¹⁴³ “Es läßt in unserem inneren Auge das stille Sich-Verströmen des Lichtes erscheinen, das wir “scheinen” nennen.” (Gadamer 360)

Kunst versus det skjønne

Begrepene “kunst” og “det skjønne” er like ulike og like gjensidig avhengig av hverandre som begrepene “kunstfilosofi” og “estetikk”. Tradisjonelt har kunsten del i det skjønne, og det som er skjønt har del i det skjønne slik et kunstverk også har del i kunsten. Men det som vi kaller skjønt er ikke nødvendigvis et kunstverk. I alle analyser av Mörikes lampe setter de fleste leserne ukritisk likhetstegn mellom “Kunstgebild des echten Art” og “Was aber schön ist”, utifra en forestilling om at begge termene refererer til den skjønne lampen. Heidegger lar derimot “ein Kunstgebild’ des echten Art” først og fremst referere til teksten, tiltalen og beskrivelsen av den skjønne lampen, den første delen av diktet. Det virkelig skjønne for Heidegger er da både tingen som kommer til syne i og med diktet, og væren selv som kommer til syne i og med tingen. Også Spitzer og et par senere lesere åpner for at lampen kan være skjønn uten selv å være et kunstverk, at kunstverket er diktet som fremstiller lampens skjønnhet.

Det mimetiske synet på forholdet mellom kunstting og bruksting ble opprinnelig lansert av Platon i “Bok 10” i *Staten*, hvor han beskriver diktekunsten som “etterligninger av etterligninger”: *eidolopoesis*, skyggemakeri (Emilsson 40). I motsetning til dette mener Heidegger at kunstverket er nærmere tingenes idéverden enn tingene selv, verket får oss til å se tingene slik de i sannhet er. Som *kunstting* blir lampen selv å sammenligne med Van Goghs støvlemaleri. Og det kunstlampen viser oss, er sin utsmykning og sine omgivelser: taket den er opphengt i og rommet den er omgitt av, fortid og fremtid, stillstand og bevegelse i “noch unverrückt” og “fast vergeßnen”, betrakterens refleksjoner. På den ene siden er alt dette periferi i forhold til lampen, på den andre siden er det ingen andre måter å beskrive og erfare lampen på: Kjernen i sentrum er dens periferi, konteksten er det som utgjør teksten.

Som *bruksting* vil derimot lampen selv bli de støvlene, den “bondekvinnens verden” som fremvises, mens diktet blir det bildet som viser oss tingenes verden: lampens – slik Heideggers lesning lar kunstbildet i nest siste vers ikke referere til lampen, men til dikterens skildring av den. Da befinner vi oss for det første på et annet nivå, hvis vi tenker mimetisk-hierarkisk, hvor tingen selv og ikke dens omgivelser er i fokus. Men parallellen til bondekvinnens verden er her lampebrukerens verden, ikke den betrakteren som er på flyktig besøk, men det mennesket eller de menneskene rommet tilhører eller en gang tilhørte, som betrakterens tidligere jeg.

¹⁴⁴ “unser Ohr hört und unser Verständnis vernimmt den Schein des Schönen als sein wahres Wesen. Der

De to måtene å betrakte lampen som ting på, fører dermed til to ulike forestillinger om hvor kunsten har sin mest opprinnelige opprinnelse: som kunstting i en kunstverden av kritikere og kjennere, eller som bruksting i dikterens erindring; i bevaringen eller skapelsen. Men her er ikke noe enten-eller, ifølge Heidegger, kunstverket er det som oppstår i striden mellom jorden og verden, i sannhetens i-verk-settelse som *både* skapelse og bevaring. Dermed foregriper han et mer moderne kunstsyn. Kunstfilosofen George Dickie (1974) skiller mellom “kunstverk” som eksklusiv og ekskluderende betegnelse på den ene siden, og i klassifikatorisk forstand på den andre, slik at de kan defineres: Kunstgjenstander er artefakter med et sett egenskaper som gjør at det blir *kritikkverdig*, at det kan fremstilles for estetisk bedømmelse i en kunstverden.¹⁴⁵ Og hans kollega Arthur Danto (1964) viser i en sinnrik matrise at mengden av slike kunststatus-tilskrivende egenskaper er uendelig, og at det verket som ikke inneholder noen av de kjente egenskapene blir det mest radikale.¹⁴⁶ Alle gjenstander og fenomener som på en eller annen måte får oss til å spontant stille oss selv spørsmålet om hva kunst er, og hvor grensen går mellom kunst og ikke-kunst, kan inngå i kunstverdenen.

Hva diktet er og gjør

Legger vi fra oss spørsmålene om hva Mörikes lampe betyr eller er, og i stedet ser på hva det gjør, ser vi at det gjør det samme som en lampe. Det belyser sine omgivelser. Ved hjelp av Mörikes lampe kan vi lese Goethes skildringer fra Pompeii, Staigers metode for dikttolkning, Heideggers estetikk og Spitzers stilanalyse. Diktet synes å belyse Hegels, Schillers og Vischers romantiske estetikk, Keats ode om den greske urnen, samt forskjellige og motstridende retninger innen moderne litteraturteori og hele det lesende fellesskapet rundt seg.

Men hvis vi bare leser det vi leser med, hvordan kan vi da si at der er en lampe i rommet? At tegnet ikke er tomt, bare kontekst-konstruert? Som lesere ser vi jo ikke en lampe, men noen av de mange som stråler ut av den, uten at de synes å ha noe særlig til felles. Samtidig er det den samme teksten, de samme skrifttegnene og lydene som setter i gang forestillingene om Mörikes lampe og hva den representerer. Selve lampen, det skjønnne, blir

Interpret, der seine Gründe beibrachte, verschwindet, und der Text spricht.” (Gadamer 360)

¹⁴⁵ “A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).” (Dickie 34)

¹⁴⁶ “as we add art-relevant predicates, we increase the number of available styles at the rate of 2^n [...] suppose an artist determines that H shall henceforth be artistically relevant for his paintings. Then, in fact, both H and non- H become artistically relevant for *all* painting. [...] if there are m artistically relevant predicates, there is always a bottom row with m minuses. This row is apt to be occupied by purists. [...] An artistic breakthrough consists, I suppose, in adding the possibility of a column to the matrix.” (Danto 583f)

dermed skjult for oss, som det heideggerske skjulte som bare kan bli delvis uskjult i lysningen, for ikke å si lesningen.

Språket er både symbolsk og semiotisk, det spiller på ulike betydninger og det er lyder som uttrykker og leser tilstander i kroppen vår. Øynenes bevegelser, forestillinger om lyder i vårt indre øre kan danne selvstendige fenomener parallelt med de betydningene vi synes å finne i teksten. Samspillet mellom språk og kropp trenger ikke å være oss bevisst, vi merker det best når sterke følelsesmessige reaksjoner oppstår under innlevelsen i en tekst. Aristoteles mente at musikken var den mest mimetiske kunstformen, tilsvarende kunne vi si at musikken i språket er det som best uttrykker og først når inn til oss, før vi rekker å reflektere over ordenes betydning. Ordet “scheint” høres ut som oppskytingen av en rakett uansett hva det var ment å bety, lyden av “o” uttrykker en følelse uansett om vi velger å overhøre den eller ikke. Samtidig blir vårt lydlige bilde av ordene formet av hva de betyr, om ikke annet så for å kunne uttale dem riktig. Hva rytmen kan bety for trykkfordeling og betydningsvekt – eller omvendt: hva betydningen kan bety for trykkfordeling og rytme – har Heideggers lampeanalyse vist oss. Kanskje vi vanligvis ikke lytter til ordene vi leser, før de blir gåtefulle for oss. Kanskje er det nettopp tekstens motstand som tvinger oss til å lytte. Apostrofen blir dermed en imperativ, en oppfordring til å lytte, som vi kan velge å overhøre – slik at teksten blir et speil for det vi selv ønsker å finne i den.

Den subjektive, usikre erkjennelsen om det vi sikkert kan vite noe om blir hos Heidegger en del av den objektive, samlede sannheten den enkelte av oss aldri kan få full oversikt over, fordi den er bevegelig i tid og rom. Tilsvarende kan vi dermed lese Mörikes dikt som en analog, men ikke uproblematisk erkjennelse av at estetiske dommer skinner salig og er subjektivt sikre i en selv, men objektivt sett bare tilsynelatende gir sikker bedømmelse av hva som er ekte kunst og ikke. Da lukker vi i så fall øynene for forestillingen om at bare objektiv estetisk bedømmelse er sikker, vår subjektive dømmekraft er ikke til å stole på: Estetiske dommer må felles av en institusjon, et fellesskap, som på den annen side består av enkeltpersoner som per definisjon ikke kan være annet enn subjektive. Faste holdepunkter fins ikke.

Dermed kan vi lese diktet som en beskrivelse av sin egen resepsjon. Selve lampen er urokkelig, den er opphengt av dikteren og pyntet med eføykrans og lekende barn. Så kommer virkningen av diktet: yndig, nesten lattervekkende, og dog med et visst alvor om seg. Poesi er aldri bare lek, aldri bare alvor. Men hvem kan si om et dikt at det er et ekte kunstverk? Hvilke artefakter som er kunstverk er ikke noe som er gitt på forhånd, men blir kontinuerlig utforsket i kunstverdenen og det lesende fellesskapet. Alt synes å være tillatt, men taust kan det ikke

være: Det må tale til oss, og gjerne provosere, eller endatil provosere ved ikke å provosere. Et kunstverk som bare skinner salig i seg selv, mister glansen.

Det skjønnne versus det sublime

Setter vi “det skjønnne” inn som en første kunststatus-tilskrivende kvalitet i Dantos matrise, blir den neste “det sublime” etter Kants drøfting av den estetiske dømmekraftens gjenstander. Der det skjønnne ifølge Kant kan tilskrives et bestemt ytre objekt, oppstår det sublime derimot fra fornuftsider:¹⁴⁷ som en måte å erkjenne noe uendelig stort – “*was schlechthin groß*” eller “*was über alle Vergleichung groß ist*” (Kant 333). Selve det sublime er for eksempel ikke havet, men de forestillingene og følelsene som synet av havet fremkaller i oss. For å kunne finne det sublime, må man gjøre som dikterne og se havet slik det viser seg, sier Kant: “som et klart vannspeil som bare er begrenset av himmelen når det er rolig, men som en avgrunn som truer med å sluke alt omkring seg når det er urolig”.¹⁴⁸ Dikterens oppgave synes da å være å finne en metafor, så som “speil” eller “avgrunn”, for metonymier som i utgangspunktet er ufattelig store eller uhyggelige – mellom hav og himmel i det første tilfellet, og mellom hav og dypets bunn i det andre.

Et datum er alltid også en metonymi, sier Derrida, som “betecknar en del av en händelse eller av en sekvens av händelser, för att därigenom erinra om helheten” (*Schibboleth* 57). Men helheten vil som kontekst alltid være uavgrensbar: fra lampen får vi leken, barndommen, livet, og det som kommer før og etter, ikke-livet. Synekdommen viser til en i siste instans uendelig helhet, og metonymien innebærer en tilsvarende negasjon: alt som havet er en del av og alt som ikke er hav; alt som lampen er en del av og alt som ikke er lampe, er forestillinger som vokser seg sublime når vi dveler ved dem.

I “Auf eine Lampe” er det som om det lyriske jeget foretrekker det skjønnnes salige skinn fremfor det sublime kunstverket som fremkaller “undring eller age”.¹⁴⁹ Men nettopp ved liksom å søke tilflukt i det skjønnne, ved å la det skjønnne skinne salig i ham selv, gjør det lyriske jeget oss indirekte og nærmest ufrivillig oppmerksomme på det jeg ønsker å stenge

¹⁴⁷ “Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen *Gegenstand der Natur* erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können [...] das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft [...]” (Kant 330)

¹⁴⁸ “man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können.” (Kant 360)

¹⁴⁹ “das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d.i. negative Lust genannt zu werden verdient.” (Kant 329)

ute. Ved å snu ryggen til “ein Kunstgebild des echten Art” i frykt for det sublime, for å unngå dødsangsten, merker vi dens tilstedeværelse i det usagte. Det krampaktige forsøket på å fastholde og gjenerindre øyeblikket blir nettopp det som demaskerer det forsøksvis fastholdte øyeblikkets forgjengelighet. Enn uforrykt, snart glemt.

Ein sanfter Geist des Ernstes um die ganze Form –
Ein Kunstgebild’ des echten Art. Wer achtet sein?

Som henholdsvis Spitzer og Heidegger leser diktet, kan lampen både være omgitt av og selv være preget av alvorsånden. Hvis vi forstår “achtet” som “frykter”, får vi enda tydeligere innslag av noe sublimt, som diktet både stenger ute og lar seg invadere av:

<u>skjønt</u>	<u>lampe</u>	<u>lys</u>	<u>liv</u>	<u>tid</u>	<u>uavgrenset</u>	<u>sublimt</u>
sublimt	gemakk	mørke	død	øyeblikk	avgrenset	skjønt

Gjennom lesningen og tolkningen opplever vi at våre tekstuelle forestillinger om det skjønnne og det sublime forskyver seg og dekonstruerer seg selv. Det skjønnne blir sublimt, det sublime skjønt. Begge blir estetiske anskuelsesformer, måter å sanse det avgrensede og det uavgrensede i verden rundt oss på. På samme måte har vi sett at de retoriske figurene ikke er i teksten, men i lesningen, som måter å lese tekst på. Her ser vi at metaforens (lampens eller solens) metonymier fører oss fra det skjønnne til det sublime, mens metonymiens metaforer leder fra det sublime til det skjønnne.

I neste vers kan “Kunstgebild’ des echten Art” referere til lampen (metafor), til teksten (metonymi), eller til et *ekte* kunstverk (antitese). Leseren må her velge mellom de forskjellige måtene å lese på, og selv fylle ut det utelatte substantivet i det påfølgende spørsmålet:

Wer achtet sein Geist des Ernstes?
Wer achtet sein Form?
Wer achtet sein Kunstgebild?
Wer achtet sein Art?

Dessuten må leseren velge hvem eller hva “sein” viser til: Kunstverket, dikteren – eller “sin egen”, i betydningen “menneskets”. I siste tilfelle blir det da et tungt ladet og flertydig spørsmål om humanisme:

Hvem bryr seg om menneskets ånd?
Hvem bryr seg om menneskets form?

Hvem bryr seg om mennesket som skaperverk?
Hvem bryr seg om et menneskes art (kjønn, rase)?

Vi ser her at den kunstneriske skaperakten, estetiseringen, har en etisk analogi. Overgangen fra å betrakte mennesket som en del av den mekanistiske naturen til å være et vesen med fri vilje og selvstendig verdi, er analog med erkjennelsen av det skjønne i tingene rundt oss – med den aktive estetiseringen som gjør at noe transformeres fra artefakt til kunstgjenstand. Lest på denne måten, blir også svaret mindre viktig enn spørsmålet. Svaret er den sannheten som skinner salig i en (eller én) selv, men spørsmålet er allment: Spørsmålet som gjør ting til kunst, er også det som kan *minne* oss om menneskets verdi og etiske ansvar, om hver enkelts evne til å skinne i oss selv og lyse for hverandre.

Sammendrag

Denne hovedoppgaven tar for seg Eduard Mörikes “Auf eine Lampe” og kontroversen diktet vakte mellom germanisten Emil Staiger, filosofen Martin Heidegger og stilforskeren Leo Spitzer i 1951. Striden gjaldt først og fremst hva som var riktig tolkning av ordet “scheint” i siste vers: “Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.”

For Staiger er skinnet tilsynelatende, det skjønne har skinn av å være salig. Heidegger forbinder det virkelig skjønne med det tilsyne-latende: sannhet (aletheia) og menneskelig eksistens. Spitzer forstår “scheint” som å stråle: være skjønn. Etter en analyse av argumentasjonen, viser jeg hvordan Mörikes lampe kan belyse mekanismer i den litterære institusjonen, forholdet mellom antatt dikterisk intensjon og leserresepsjon, hermeneutikk og pragmatisme. Tesen om kunstens autonomi undergraves av tekstens potensielt pragmatiske estetikk, men her er et paradoks som selv ikke Stanley Fish kan løse.

I siste kapittel leser jeg teksten på nytt, gjendikter den. Her trekker jeg også inn hva Paul de Man og Jonathan Culler sier om apostrofe, Jacques Derrida om diktningens “datum” i *Schibboleth*, og hva Paul Celan sier om en (annen) lampe. Avslutningsvis drøfter jeg Kants skille mellom det skjønne og det sublime, samt Gadammers skille mellom filosofisk og poetisk diskurs, og påviser hvordan denne retorikken, i lys av lampeskinnets estetikk, tilsynelatende dekonstruerer seg selv – på en tilsyne-latende måte.

Litteratur

- Barnouw, Dagmar (1971) *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Eduard Mörikes*. München
- Bennett, Benjamin (1993) "The Politics of the Mörike-Debate and Its Object" ss 60-68 i *The Germanic Review*. Spring. 68 (2). New York
- Burckhardt, Sigurd (1958) "Noch einmal Mörikes 'Auf eine Lampe' " ss 277-280 i *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*. 5. Heft 1957/58. Düsseldorf
- Calhoon, Kenneth S. (1987) "The Urn and the Lamp: Disinterest and the Aesthetic Object in Mörike and Keats" ss 3-25 i *Studies in Romanticism*. 26. Spring. Boston
- Catano, James (1988) *Language, History, Style. Leo Spitzer and the Critical Tradition*. Urbana, Illinois
- Claudius, Matthias (1966) *Werke: Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten*. Stuttgart
- Culler, Johathan (2001) *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London
- Dahl, Sverre (1999) "Innledning" i Johann Wolfgang von Goethe: *Italiensk reise*. Oversatt og med innledning av Sverre Dahl. Oslo
- Danto, Arthur (1964) "The Artworld" ss 571-584 i *The Journal of Philosophy* vol 61 no 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting Oct. 15. New York
- Dewey, John (1958) *Art as Experience* [1935]. New York
- Dickie, George (1974) *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY
- Emilsson, Eyjólfur Kjalar (2001) "Innledning" i Platon: *Samlede verker. Bind V. Kleitofon. Staten*. Oversatt av Øivind Andersen og Henning Mørland. Oslo
- Enzinger, Moriz (1965) *Mörikes Gedicht "Auf eine Lampe"*. Ein Beitrag zu einem Mörike-kommentar. Wirkl. Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte, 245. Band, 4. Abhandlung. Wien
- Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge

- Gadamer, Hans-Georg (1986) *Gesammelte Werke. Band 2. Ergänzungen*. Tübingen
- Goethe, Johann Wolfgang von (2002) *Goethes Faust. Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main
- Graham, Ilse Appelbaum (1953) "Zu Mörikes Gedicht 'Auf eine Lampe'" ss 328-333 i *Modern Language Notes (MLN)* May. Baltimore
- Guardini, Romano (1992) *Sprache – Dichtung – Deutung. Gegenwart und Geheimnis*. Mainz
- Heidegger, Martin (1960) *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*. Stuttgart
- Heidegger, Martin (1993) *Sein und Zeit*. Tübingen
- Heidegger, Martin (2003) *Kunstverkets opprinnelse. Med en innføring av Hans-Georg Gadamer*. Oversatt og med etterord av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo
- Heydebrand, Renate von (1971) *Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung*. Stuttgart
- Helmcke, Hans (1992) "A Biblical Ring to Mörike's 'ihm'?" s 145 i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* January Vol 107 no 1. New York
- Holschuh, Albrecht (1991) (a) "Wem leuchtet Mörikes Lampe?" ss 574-592 i *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 110. Band. Berlin
- Holschuh, Albrecht (1991) (b) "Interpreting a pronoun in Mörike. To the Editor:" ss 312f i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* March Vol 106 no 2. New York
- Holschuh, Albrecht (1992) "Reply" s 146 i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* January Vol 107 no 1. New York
- Höllerer, Walter (1958) " 'Spiel und Dunkel' bei Mörike" ss 320-333 i Victor G. Doerksen (red.) *Wege der Forschung. Band CCCCXLVI. Eduard Mörike*. 1975. Darmstadt
- Kant, Immanuel (1975) *Werke. Band V. Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Wiesbaden
- Lang, Berel (1991) "Replies (I)" ss 313f i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* 1991 March Vol 106 no 2. New York
- Lang, Berel og Christine Ebel, overs. (1990) "A 1951 Dialogue on Interpretation: Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer" ss 409-435 i *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* May Vol 105 no 3. New York
- Lindenberger, Herbert (1990) "Introduction. Ideology and Innocence: On the Politics of Critical Language" ss 398-408 i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* May Vol 105 no 3. New York

- Lindenberger, Herbert (1991) "Replies (II)" s 314 i *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* March Vol 106 no 2. New York
- de Man, Paul (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. New York
- Marquard, Odo (1989) *Farewell to Matters of Principle. Philosophical Studies*. New York
- Melberg, Arne (1999) *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*. Eslöv
- Mörike, Eduard (1985) *Samtliche Werke*. München
- Mörike, Eduard (1846) "Auf eine Lampe" i *Morgenblatt für Gebildete Stände*. 30. november Nr 286. Stuttgart
- Nordheim, Werner von (1956) "Die Dingdichtung Eduard Mörikes" ss 71-85 i *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 50. Band. Heidelberg
- Politzer, Heinz (1957) "Der Schein von Heros Lampe" ss 432-437 i *Modern Language Notes (MLN)* June. Baltimore
- Politzer, Heinz (1966) "The Gentle Craft of Interpretation" ss 107-122 i *Research Studies* 34 (3) September. Pullmann, WA
- Schier, Rudolf (1983) "Consciousness and the Object: Keats's Urn and Mörike's Lamp" ss 31-39 i *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. (10)1 Mars. Canadian Comparative Literature Association. Toronto
- Sheriff, John K. (1989) *The Fate of Meaning. Charles Peirce, Structuralism and Literature*. Princeton
- Simon, Hans-Ulrich (1981) *Mörike-Chronik*. Stuttgart
- Skorgen, Torbjørn (2001) Noter ss 194-197 til oversettelsen av Hans-Georg Gadamer's "Tekst og tolkning" i Sissel Lægrend og Torgeir Skorgen (red.) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo
- Slessarev, Helga (1970) *Eduard Mörike*. New York
- Spitzer, Leo (1951) "Wiederum Mörikes Gedicht 'Auf eine Lampe' (Mit einer Nachschrift von Emil Staiger)" ss 254-269 i Victor G. Doerksen (red.) *Wege der Forschung. Band CCCCXLVI. Eduard Mörike*. 1975. Darmstadt
- Spitzer, Leo (1948) *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton, New Jersey
- Staiger, Emil (1951) Etterskrift ss 268-269 i Victor G. Doerksen (red.) *Wege der Forschung. Band CCCCXLVI. Eduard Mörike*. 1975. Darmstadt
- Staiger, Emil og Martin Heidegger (1951) "Die Kunst der Interpretation" og "Eine Briefwechsel mit Martin Heidegger" i Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. 1955, 1967. Zürich
- Storz, Gerhard (1967) *Eduard Mörike*. Stuttgart

Vischer, Friedrich Theodor (1839) “Gedichte von Eduard Mörike” ss 3-32 i Victor G.

Doerksen (red.) *Wege der Forschung. Band CCCCXLVI. Eduard Mörike.* 1975.

Darmstadt

Weithase, Irmgard (1967) “Mörike ‘Auf eine Lampe’. Versuch einer

Sprachwissenschaftlichen Interpretation” ss 61-81 i *Deutsche Vierteljahrschrift für*

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. XLI Band. Stuttgart

Wiese, Benno von (1950) *Eduard Mörike.* Tübingen

Vedlegg

Om Eduard Mörike	94
Andre oversettelser av “Auf eine Lampe”	
To a Lamp (1970)	95
On a Lamp (1987)	95
On a Lamp (1990)	95
Till en lampa (1999)	96
(2001)	96
Andre dikt av Eduard Mörike:	
Die schöne Buche	97
Auf das Grab des Schillers Mutter	98
Bilder aus Bebenhausen	98
Corinna	102
An Philomele	102
An eine Äolsharfe	103
Matthias Claudius: “Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen”	104
Tegnmatrisen	106

Om Eduard Mörike

Eduard Mörike ble født for 200 år siden, 8. september 1804 i Ludwigsburg, Schillers fødeby. Han vokste opp som den tredje av syv (overlevende) søsken. Faren, som var lege, døde da Eduard bare var 13 år, hvorpå familien flyttet til en onkel i Stuttgart. Etter å ha tatt artium i Urach studerte Eduard teologi i Tübingen og flyttet siden rundt som assisterende sogneprest for ulike menigheter i Württemberg, bare avbrutt av ett års engasjement for bladet *Damenzeitung* i Stuttgart i 1828. Fra 1834 til 1843 var han sogneprest i Cleversulzbach, deretter trakk han seg helt tilbake fra prestegjeringen.

I 1844 flyttet han til Mergentheim med sin søster Klara og traff Margarethe von Speeth, som han senere giftet seg med. Fra 1851 til 1866 underviste han i tysk litteratur på en høyskole for jenter i Stuttgart. Sammen med sin Gretchen fikk han to døtre, Fanny født i 1855 og Marie i 1857. Men krangel og misstemning mellom ektefellene ødela etter hvert det lykkelige familielivet, og i de siste årene av sitt liv bodde Mörike bare sammen med søsteren og sin yngste datter. Han døde 4. juni 1875.

Som forfatter debuterte han i 1832 med den ufullendte kunstnerromanen *Maler Nolten*, siden fulgte flere fortellinger og dikt. Ved siden av “Auf eine Lampe” er Mörike kanskje mest kjent for sin novelle “Mozart auf der Reise nach Prag” (1855). I 1838 utga han samlingen *Gedichte*, som han senere reviderte og supplerte tre ganger: 1848, 1856 og 1867. Mange av diktene hans finnes derfor i flere versjoner.

To a Lamp

Still undisturbed, o lovely lamp, you decorate,
So delicately hung up here on your light chains,
The ceiling of the now almost forgotten room.
On your white marble bowl along the rim of which
The brazen wreath of ivy golden-green is wrought
A happy crowd of children dances in a ring.
All is so charming! Laughing, yet a gentle touch
Of seriousness is poured out over the entire form –
A piece of art of the true kind! Who pays it heed?
But what is beautiful | shines | blissful in itself.
| seems |

Oversatt av Helga Slessarev, 1970.

On a Lamp (I)

Still undisturbed, oh beautiful lamp, you adorn,
On light chains here delicately hung,
The ceiling of the now almost forgotten pleasure-room.
On your marble shell, its rim enwreathed
By an ivy garland of golden-green brass,
A troupe of children dance merrily their rondo.
How enchanting it all! laughing, and yet a gentle spirit
Of solemnity cast around the whole form –
An art work of the true kind. Who pays it heed?
But whatever is beautiful shines blissfully in itself.

Oversatt av Kenneth S. Calhoun, 1987.

On a Lamp (II)

Not yet displaced, O beautiful lamp, you still adorn,
By light chains gracefully hung here,
The ceiling of the now almost forgotten pleasure chamber.
On your white marble bowl, around whose edge
The ivy wreath of golden-green bronze twines,

Spin happily a band of children in a roundelay.
 How charming it all is! Laughing, yet a gentle spirit
 Of seriousness laps around the entire form –
 A work of art of the true kind. Who notices it?
 Yet what is beautiful seems blissful within itself.

Oversatt av Berel Lang og Christine Ebel, 1990.

Till en lampa

Ännu orubbad, o vackra lampa, smyckar du,
 Här i lätta kedjor sirligt upphängd,
 Det nu nästan glömda lustgemakets tak.
 På din vita marmorskål, vars kant flätas
 Av den gyllengrönt ärgade lagerkransen
 Slingrar lyckligt en barnaskara i ringlek.
 Som allt är bedårande! Leende, fast hela formen
 Omgjutes av allvarets milda ande –
 En konstbild av rätta slaget. Vem bryr sig om?
 Fast det som skönt är, skiner saligt i sig självt.

Oversatt av Arne Melberg, 1999.

(uten tittel)

Fremdeles uforstilt, o skjønne lampe, smykker du,
 I lette lenker sirlig opphengt her,
 Det nesten glemte lystgemakkets tak.
 På din hvite marmorskål, hvis rand
 er omslynget av eføykransens grønne malm,
 går barneflokkene muntert i en krets.
 Hvor allting ler og lokker, og med et alvors
 Milde ånd dog støpt omkring den hele form –
 En kunsting av det ekte slag. Hvem angår den?
 Men alt det skjønne, salig vil det skinne i seg selv.

Oversatt av Torgeir Skorgen, 2001

Andre dikt av Eduard Mörike

Die schöne Buche

Ganz verborgen im Wald kenn ich ein Plätzchen, da stehet
 Eine Buche, man sieht schöner im Bilde sie nicht.
 Rein und glatt, in gediegenem Wuchs erhebt sie sich einzeln,
 Keiner der Nachbarn rührt ihr an den seidenen Schmuck.
 Rings, so weit sein Gezweig der stattliche Baum ausbreitet,
 Grünet der Rasen, das Aug still zu erquicken, umher;
 Gleich nach allen Seiten umzirkt er den Stamm in der Mitte;
 Kunstlos schuf die Natur selber dies liebliche Rund.
 Zartes Gebüsch umkränzet es erst; hochstämmige Bäume,
 Folgend in dichtem Gedräng, wehren dem himmlischen Blau.
 Neben der dunkleren Fülle des Eichbaums wieget die Birke
 Ihr jungfräuliches Haupt schüchtern im goldenen Licht.
 Nur wo, verdeckt vom Felsen, der Fußsteig jäh sich hinabschlingt,
 Lasset die Hellung mich ahnen das offene Feld.
 – Als ich unlängst einsam, von neuen Gestalten des Sommers,
 Ab dem Pfade gelockt, dort im Gebüsch mich verlor,
 Führt' ein freundlicher Geist, des Hains auflassende Gottheit,
 Hier mich zum erstenmal, plötzlich, den Staunenden, ein.
 Welch Entzücken! Es war um die hohe Stunde des Mittags,
 Lautlos alles, es schwieg selber der Vogel im Laub.
 Und ich zauderte noch, auf den zierlichen Teppich zu treten;
 Festlich empfing er den Fuß, leise beschrift ich ihn nur.
 Jetzo, gelehnt an den Stamm (er trägt sein greites Gewölbe
 Nicht zu hoch), ließ ich rundum die Augen ergehn,
 Wo den beschatteten Kreis die feurig strahlende Sonne,
 Fast gleich messend umher, säumte mit blendendem Rand.
 Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
 Unergründlicher Ruh lauschte mein innerer Sinn.
 Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
 Gürtel, o Einsamkeit, fühlt ich und dachte nur dich!

Auf das Grab von Schillers Mutter

Cleversulzbach, im Mai

Nach der Seite des Dorfs, wo jener alternde Zaun dort
 Ländliche Gräber umschließt, wall ich in Einsamkeit oft.
 Sieh den gesunkenen Hügel; es kennen die ältesten Greise
 Kaum ihn noch, und es ahnt niemand ein Heiligtum hier.
 Jegliche Zierde gebricht und jedes deutende Zeichen;
 Dürftig breitet ein Baum Schützende Arme umher.
 Wilde Rose! dich find ich allein statt anderer Blumen;
 Ja, beschäme sie nur, brich als ein Wunder hervor!
 Tausendblättrig eröffne dein Herz! entzünde dich herrlich
 Am begeisternden Duft, den aus der Tiefe du ziehst!
 Eines Unsterblichen Mutter liegt hier bestattet; es richten
 Deutschlands Männer und Fraun eben den Marmor ihm auf.

Bilder aus Bebenhausen

I.

Kunst und Natur

Heute dein einsames Tal durchstreifend, o trauestes Kloster
 Fand ich im Walde zunächst jenen verödeten Grund,
 Dem du die mächtigen Quader verdankst und was dir zum Schmucke
 Deines gegliederten Turms alles der Meister verliehn.
 Ganz ein Gebild des fühlenden Geistes verleugnest du dennoch
 Nimmer den Mutterschoß drüben am felsigen Hang.
 Spielend ahmst du den schlanken Kristall und die rankende Pflanze
 Nach und so manches Getier, das in den Klüften sich birgt.

2.

Brunnen-Kapelle am Kreuzgang

Hier einst sah man die Scheiben gemalt, und Fenster an Fenster
 Strahlte der dämmernde Raum, welcher ein Brunnlein umschloß,
 Daß auf der tauenden Fläche die farbigen Lichter sich wiegten,
 Zauberisch, wenn du wie heut, herbstliche Sonne, gegläntzt.
 Jetzo schattest du nur gleichgültig das steinerne Schmuckwerk
 Ab am Boden, und längst füllt sich die Schale nicht mehr.
 Aber du zeigst mir tröstlich im Garten ein blühendes Leben,
 Das dein wonniger Strahl locket aus Moder und Schutt.

3.

Ebendasselbst

Eulenspiegel am Kreuzgang, was? der verrufne Geselle
 Als Gurtträger? Und wem hält er sein Spiegelchen vor?
 Einem entrüsteten Mönch, der ganz umsonst sich ereifert;
 Immer nur lachet der Schalk, weist ihm die Eule und lacht.

4.

Kapitelsaal

Wieder und wieder bestaun ich die Pracht der romanischen Halle
 Herrliche Bogen, auf kurzstämmige Säulen gestellt.
 Rauh von Korn ist der Stein, doch nahm er willig die Zierde
 Auch zu der Großheit auf, welche die Massen beseelt.
 Nur ein düsteres Halblight sendet der Tag durch die schmalen
 Fenster herein und streift dort ein vergessenes Grab.
 Rudolph dem Stifter, und ihr, Mechthildis, der frommen, vergönnte
 Dankbar das Kloster, im Port seiner Geweihten zu ruhn.

5.

Sommer-Refektorium

Sommerlich hell empfängt dich ein Saal; man glaubt sich in einem
 Dom; doch ein heiterer Geist spricht im Erhabnen dich an.
 Ha, wie entzückt aufsteiget das Aug im Flug mit den schlanken
 Pfeilern! Der Palme vergleicht fast sich ihr luftiger Bau.

Denn vielstrahlig umher aus dem Büschel verlaufen die Rippen
 Oben und knüpfen, geschweift, jenes unendliche Netz,
 Dessen Felder phantastisch mit grünenden Ranken der Maler
 Leicht ausfüllte; da lebt was nur im Walde sich nährt:
 Frei in der Luft ein springender Eber, der Hirsch und das Eichhorn;
 Habicht und Kauz und Fasan schaukeln sich auf dem Gezweig.
 – Wenn von der Jagd herkommend als Gast hier speiste der Pfalzgraf,
 Sah er beim Becher mit Lust über sich sein Paradies.

6.

Gang zwischen den Schlafzellen

Hundertfach wechseln die Formen des zierlich gemodelten Estrichs
 Auf dem Flur des Dorments, rötlich in Würfeln gebrannt:
 Rebengewinde mit grüner Glasur und bläulichen Trauben,
 Täubchen dabei, paarweis, rings in die Ecken verteilt;
 Auch dein gotisches Blatt, Chelidonium, dessen lebendig
 Wucherndes Muster noch heut draußen die Pfeiler begrünt;
 Auch, in heraldischer Zeichnung, erscheint vielfältig die Lilie,
 Blume der Jungfrau, weiß schimmernd auf rötlichem Grund.
 Alles mit Sinn und Geschmack, zur Bewunderung! aber auch alles
 Fast in Trümmern, und nur seufzend verließ ich den Ort.

7.

Stimme aus dem Glockenturm

Ich von den Schwestern allein bin gut katholisch geblieben;
 Dies bezeugt euch mein Ton, hoff ich, mein goldener, noch.
 Zwar ich klinge so mit, weil ich muß, sooft man uns läutet,
 Aber ich denke mein Teil, wißt es, im stillen dabei.

8.

Am Kirnberg

Hinter dem Bandhaus lang hin dehnt sich de Wiese nach Mittag,
 Längs dem hügligen Saum dieseer bewaldeten Höhn,
 Bis querüber ein mächtiger Damm sich wirft wie mit grünem
 Sammet gedeckt: ehdem faßte das Becken den See,
 Welcher die Schwelle noch netzte des Pförtleins dort in der Mauer

Wo am eisernen Ring spielte der wartende Kahn.
 Sah ich doch jüngst in der Kirche das Heiligenbild mit dem Kloster
 Hinten im Grund: tiefblau spiegelt der Weiher es ab.
 Und auf dem Schifflein fahren in Ruh zwei Zisterzienser,
 Weiß die Gewänder und schwarz, Angel und Reuse zur Hand.
 Als wie ein Schattenspiel, so hell von Farben, so kindlich
 Lachte die Landschaft mich gleich und die Gruppe mich an.

9.

Aus dem Leben

Mädchen am Waschtrog, du blondhaariges, zeige die Arme
 Nicht und die Schultern so bloß unter dem Fenster des Abts!
 Der zwar sieht dich zum Glück nicht mehr, doch dem artigen Forstmann
 Dort bei den Akten bereits störst du sein stilles Konzept.

10.

Nachmittags

Drei Uhr schlägt es im Kloster. Wie klar durch die schwülige Stille
 Gleitet herüber zum Waldrande mit Beben der Schall,
 Wo er lieblich zerfließt, in der Biene Gesumm sich mischend,
 Das mich Ruhenden hier unter den Tannen umgibt.

11.

Verzicht

Bleistift nahmen wir mit und Zeichenpapier und das Reißbrett;
 Aber wie schön ist der Tag! und wir verdürben ihn so?
 Beinah dächt ich, wir ließen es gar, wir schaun und genießen!
 Wenig verliert ihr, und nichts wahrlich verlieret die Kunst.
 Hätt ich auch endlich mein Blatt vom Gasthaus an und der Kirche
 Bis zur Mühle herab fertiggekritzelt – was ist's?
 Hinter den licht durchbrochenen Turm, wer malt mir dies süße
 Schimmernde Blau, und wer rundum das warme Gebirg?
 – Nein! Wo ich künftig auch sei, fürwahr mit geschlossenen Augen
 Seh ich dies Ganze vor mir, wie es kein Bildchen uns gibt.

Corinna

Wir sahn dich im geschwisterlichen Reigen
 Voll Anmut, Blume unter Blumen, schweben.
 Im Lächeln blühete die Seele dir,
 Ganz *eines* mit der sichtbaren Gestalt
 – Sie wußt es nicht –, heraus aufs Angesicht.
 Unschuldige Freude, dem Beschauer fast
 So innig fühlbar wie der Tänzerin!

O wessen ganzes Sein und Leben doch
 Sich so bewegte durch des Jahres Kreis,
 In holdem Gleichmaß jeglichen Moment,
 Sich selber so zu seliger Genüge,
 Und alle Welt zu letzten, zu erbaun!

An Philomele

Tonleiterähnlich steigt dein Klaggesang
 Vollschwellend auf, wie wenn man Bouteillen füllt:
 Es steigt und steigt im Hals der Flasche –
 Sieh, und das liebliche Naß schäumt über.

O Sängerin, dir möcht ich ein Liedchen weihn,
 Voll Lieb und Sehnsucht! aber ich stocke schon;
 Ach, mein unselig Gleichnis regt mir
 Plötzlich den Durst und mein Gaumen lechzet.

Verzeih! im Jägerschlößchen ist frisches Bier
 Und Kegelabend heut: ich versprach es halb
 Dem Oberamtsgerichtsverweser,
 Auch dem Notar und dem Oberförster.

An eine Äolsharfe

Tu semper urges flebilibus modis
 Mysten ademptum: nec tibi Vespero
 Surgente deceundt amores,
 Nec rapidum fugiente Solem.

Hor.

Angelehnt an die Efeuwand
 Dieser alten Terrasse,
 Du, einer lufgebornen Muse
 Geheimnisvolles Saitenspiel,
 Fang an,
 Fange wieder an
 Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fern herüber,
 Ach, von des Knaben,
 Der mir so lieb war,
 Frisch grünendem Hügel.
 Und Frühlingsblüten unterweges streifend,
 Übersättigt mit Wohlgerüchen,
 Wie süß bedrängt ihr dies Herz!
 Und säuselt her in die Saiten,
 Angezogen von wohllautender Wehmut,
 Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
 Und hinsterbend wieder.

Aber auf einmal,
 Wie der Wind heftiger herstößt,
 Ein holder Schrei der Harfe
 Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
 Mener Seele plötzliche Regung;
 Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt,
 All ihre Blätter vor meine Füße!

Matthias Claudius

Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen

1.

So schlafe nun du Kleine!
Was weinest du?
Sanft ist im Mondenscheine,
Und süß die Ruh.

2.

Auch kommt der Schlaf geschwinder,
Und sonder Müh;
Der Mond freut sich der Kinder,
Und liebet sie.

3.

Er liebt zwar auch die Knaben,
Doch Mädchen mehr,
Gießt freundlich schöne Gaben
Von oben her

4.

Auf sie aus, wenn sie saugen,
Recht wunderbar;
Schenkt ihnen blaue Augen
Und blondes Haar.

5.

Alt ist er wie ein Rabe,
Sieht manches Land;
Mein Vater hat als Knabe
Ihn schon gekannt.

6.

Und bald nach ihren Wochen
Hat Mutter mal
Mit ihm von mir gesprochen:
Sie saß im Tal

7.

In einer Abendstunde,
 Den Busen bloß,
Ich lag mit offenem Munde
 In ihrem Schoß.

8.

Sie sah mich an, für Freude
 Ein Tränchen lief,
Der Mond beschien uns beide,
 Ich lag und schlief;

9.

Da sprach sie! "Mond, o! scheine,
 Ich hab sie lieb,
Schein Glück für meine Kleine!"
 Ihr Auge blieb

10.

Noch lang am Monde kleben,
 Und flehte mehr.
Der Mond fing an zu beben,
 Als hörte er.

11.

Und denkt nun immer wieder
 An diesen Blick,
Und scheint von hoch hernieder
 Mir lauter Glück.

12.

Er schien mir unterm Kranze
 Ins Brautgesicht,
Und bei dem Ehrentanze;
 Du warst noch nicht.

Tegnmatrisen

		Ontologiske eller materielle kategorier		
Fenomenologiske eller formale kategorier		Førstehet	Annenhet	Tredjehet
	Førstehet	Et tegn er: en “ren” kvalitet” QUALISIGN	en “aktuell eksistent” SINSIGN	en “generell lov” LEGISIGN
	Annenhet	Et tegn forholder seg til sitt objekt gjennom å ha: “en eller annen egenskap i seg selv” ICON	“en eller annen eksistensiell forbindelse til objektet” INDEX	“en eller annen forbindelse til interpretanten” SYMBOL
	Tredjehet	Et tegns inter- pretant repre- senterer det som et tegn på: “mulighet” RHEME	“faktum” DICENT SIGN	“fornuft” ARGUMENT

Kilde: Sheriff 67.

“According to Peirce’s analysis of his own definition, a sign is one of three kinds (Qualisign, Sinsign or Legisign); it relates to its object in one of three ways (as Icon, Index or Symbol); and it has an interpretant that *represents* the sign as a sign of possibility, fact, or reason (that is, as Rheme, Dicent Sign, or Argument) [...] every embodied sign (that is, every triadic sign) involves formal Firstness, Secondness, and Thirdness, but not necessarily all the material categories of Firstness, Secondness, and Thirdness.” (Sheriff 66f)